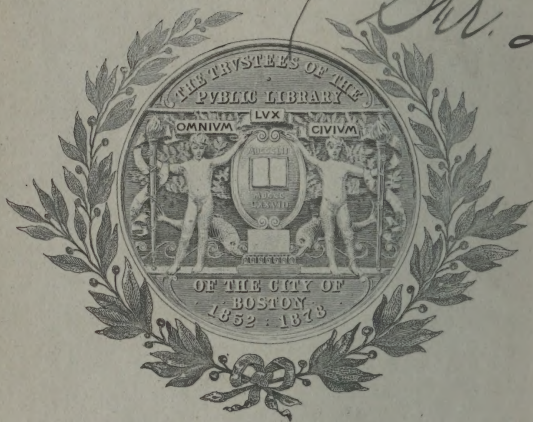




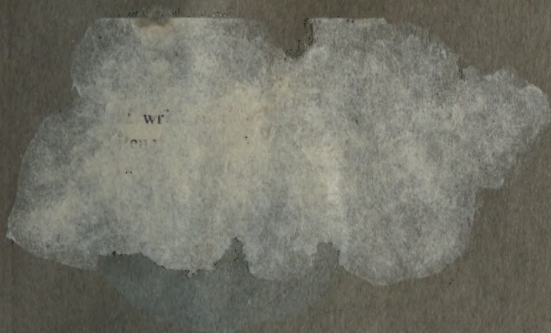
No

4047.464

Mr. 2



*Bought with the income of  
the Scholfield bequests.*



31  
42







ADOLPHE BOSCHOT

---

# CHEZ LES MUSICIENS

(DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE A NOS JOURS)

DEUXIÈME SÉRIE



PARIS

LIBRAIRIE PLON

PLON-NOURRIT ET C<sup>ie</sup>, IMPRIMEURS-ÉDITEURS

8, RUE GARANCIÈRE - 6<sup>e</sup>

---

*Tous droits réservés*

*L*







*Il a été tiré de cet ouvrage  
25 exemplaires sur papier pur fil des papeteries Lafuma,  
à Voiron,  
numérotés de 1 à 25.*

**CHEZ LES MUSICIENS**

DU MÊME AUTEUR :

**Une Vie romantique** (H. BERLIOZ). 10<sup>e</sup> édition.

*(Ouvrage couronné par l'Académie française)*

**Chez les Musiciens. Du dix-huitième siècle à nos jours** (première série). 6<sup>e</sup> édition.

(PLON-NOURRIT et C<sup>ie</sup>, éditeurs.)

---

**L'Histoire d'un Romantique**

(HECTOR BERLIOZ)

*(Ouvrage couronné par l'Académie des Beaux-Arts  
et par l'Académie française)*

I. **La Jeunesse d'un Romantique** (4<sup>e</sup> édition).

II. **Un Romantique sous Louis-Philippe** (3<sup>e</sup> édition).

III. **Le Crépuscule d'un Romantique** (3<sup>e</sup> édition).

(PLON-NOURRIT et C<sup>ie</sup>, éditeurs.)

---

**Le Faust de Berlioz** (4<sup>e</sup> édition).

(Libairie COSTALLAT.)

---

**Chez les Poètes.** *(Pour paraître).*

**Poèmes dialogués.** *(Épuisé).*

**Carnet d'art.** *(Épuisé).*

---

Ce volume a été déposé au ministère de l'intérieur en 1924.

ADOLPHE BOSCHOT

---

# CHEZ LES MUSICIENS

(DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE A NOS JOURS)

DEUXIÈME SÉRIE



2285

PARIS.

LIBRAIRIE PLON

PLON-NOURRIT ET C<sup>ie</sup>, IMPRIMEURS-ÉDITEURS

8, RUE GARANCIÈRE - 6<sup>e</sup>

*Tous droits réservés*



Schub.

June 26. 1924

7

4047.464

2d series

Copyright 1923 by Adolphe Boschot.  
Droits de reproduction et de traduction  
réservés pour tous pays.

## DIALOGUE AVEC HOFFMANN

(EN FAÇON DE PRÉFACE)

— Vous rentrez à pied? me dit-il... Je vous accompagne.

Il était une heure du matin. Après le théâtre, j'avais corrigé des épreuves à l'imprimerie, et je revenais à grands pas. Sur le boulevard presque désert s'étendait une obscurité silencieuse. En passant devant un café à demi éclairé, je regardai l'étrange petit vieillard qui m'abordait ainsi : où avais-je vu, déjà, ces cheveux en buisson ardent et ces grands yeux hagards, hallucinés?... Son nom?...

— Ne cherchez pas, me dit-il : je suis Hoffmann.

— Ah! parfaitement, fis-je avec empressement, comme si je le reconnaissais.

Le petit vieux, avec malice, me tapa sur l'épaule :

— Avouez donc, dit-il, que vous ne m'avez jamais vu. Je suis mort depuis un siècle. Mais, comme j'ai écrit des Contes fantastiques, où j'ai imaginé et fait parler beaucoup de revenants, je continue à tenir les rôles fantastiques qui me plaisaient... Je ne vous effraie pas?

— Mon cher Hoffmann, on n'a peur que des nouveautés. Vous croyez faire le romantique et le démo-

niaque. Or, vous allez imiter M. de Fontenelle, Nicolas Boileau et le Cygne de Cambrai. Leurs Dialogues des Morts étaient déjà des imitations d'après les auteurs grecs. Il n'y a rien de nouveau sous le soleil, même en pleine nuit, si l'on peut ainsi s'exprimer... Quant à vous, évidemment, vous venez pour me parler de musique ou de vous-même. Donc, je vous écoute.

Hoffmann se tut. Il semblait vexé d'avoir manqué son effet de surprise. Peut-être songeait-il, non sans tristesse, que le genre fantastique était un peu fatigué.

— J'aimais beaucoup la musique, dit-il. Le savez-vous?

— Oh! j'ai lu vos ouvrages.

— Mes livres... rectifia-t-il d'un air piqué. On lit encore mes livres, mais on s'obstine à négliger ma musique.

— Vous avez fort bien parlé de Don Juan, fis-je pour l'apaiser; ...vous avez pénétré, l'un des premiers, le génie de Beethoven...

— C'est vrai, déclara-t-il simplement. J'ai même eu l'intuition et j'ai jeté les germes de maintes idées qui ont prospéré, depuis un siècle, sous des noms de grands artistes...

Alors, avec une exaltation inquiétante, il s'écria :

— La musique, la vraie musique avait sur tout mon être un pouvoir vraiment magique, surnaturel, miraculeux. Elle m'ouvrait des mondes insoupçonnés, et je l'aimais plus que ma vie. Par malheur, pour expier quelques extravagances de jeunesse, je continue d'entendre, depuis ma mort, la plupart des œuvres

*nouvelles : c'est douloureux, pour un musicien qui eut la révélation de la vraie musique!*

*Je ne répondis pas, de crainte d'irriter son aigreur. Ainsi, cet Hoffmann, même dans la mort, gardait autant de vanité qu'un compositeur vivant. Et nulle indulgence pour les autres, nul esprit de justice...*

*— Avouez, reprit-il avec colère, avouez que vous ignorez tout de ma musique.*

*Je ne voulus pas lui faire cet aveu, ni lui apprendre (peut-être) que presque tous ses manuscrits musicaux étaient inconnus, sinon perdus. Mais je lui dis, en façon de compliment :*

*— L'auteur du Freischütz se plut à votre amitié. Il sut écrire sur Ondine, votre célèbre opéra, une analyse enthousiaste. D'après elle, on peut deviner que vous avez employé, avant la naissance de Wagner, quelque chose qui ressemble au leitmotiv... Plus tard, Robert Schumann estima fort vos écrits sur la musique : ses Kreisleriana sont un hommage qu'il vous rendit. Par ailleurs, vos articles musicaux, le dialogue esthétique dans vos Frères de Saint Sérapion, vos pages sur l'instrumentation de Beethoven, vos Pensées extrêmement éparses, votre Chat Murr, où tant d'aperçus...*

*— De grâce, cria-t-il impérieusement, ne faites pas ma nécrologie!... J'exècre les éloges funèbres!*

*Mais aussitôt, se ravisant, il prit un air obséquieux, et se mit à sourire avec une gentillesse exagérée : il montrait ses gencives, car il avait perdu, dès sa jeunesse, toutes ses dents de devant.*

*— Une chronique sur moi, insinua-t-il avec douceur, serait vraiment un acte de simple justice... Mon*



cher Boschot, vous pourriez rappeler que j'ai écrit plus de dix opéras, des mélodrames, des ballets, des messes, des symphonies et même de la musique de chambre... Mais on ne veut connaître que mes Contes fantastiques... En revanche, des spectateurs de l'Opéra-Comique m'attribuent, parfois, de l'Offenbach : ils me prennent pour l'auteur de la pièce qui porte mon nom : les Contes d'Hoffmann.

— Vous exagérez... A l'Opéra-Comique...

— J'en sors, et je suis furieux.

— Vous avez entendu la Tosca?...

— Non.

— Est-ce la Vie de Bohème?...

— Non, aucune puccinade!... Mais je suis furieux tout de même... Quoi qu'on joue, les auditeurs ne comprennent plus la musique.

— Ils ne la comprennent pas comme vous.

— Il ne s'agit pas de moi, ni de mes idées... Je vous dis que neuf auditeurs sur dix sont des auditeurs déplorables : ils n'écoutent pas, ils n'entendent pas.

— A Paris, pourtant, un public silencieux, attentif, dans une salle à demi obscure, tandis que seule, la scène...

— Ils n'écoutent pas la musique, vous dis-je, et je voudrais imprimer cette vérité dans un supplément à mes articles de naguère.

— Alors, mon cher et fantasque Hoffmann, dites-moi donc ce que vous pensez de tels auditeurs.

Hoffmann s'arrêta. Il leva l'index de la main droite. Et sa main gauche saisit un bouton de mon pardessus.

— Ça va être long, pensai-je; et je me résignai, d'avance, à subir une théorie.

— Ne craignez rien, reprit le clairvoyant Hoffmann. Je serai bref. Et, d'ailleurs, c'est fort simple. Il suffit de répondre à une question.

— Laquelle?

— N'allez pas plus vite que moi, je vous prie... Voici ma question, et vous allez y répondre vous-même : « Que font deux auditeurs, lorsqu'une musique vient de cesser? »

— Ils en parlent.

— Très bien; optime, déclama l'ancien magistrat... Oui, ils en parlent; et c'est pour cela qu'ils l'écoutent mal. Quand ils l'écoutent, ils préparent ce qu'ils vont en dire. Ainsi, à mesure que l'émotion musicale devrait se développer en eux-mêmes, ils l'arrêtent, ils la figent, ils la paralysent; et ils se demandent, d'avance, quels mots, — vous m'entendez bien, — quels mots ils vont employer à son propos. Vraiment, une émotion musicale peut-elle être exprimée avec des mots?

— C'est bien difficile... Toutefois, lorsqu'on parle, il faut bien, pour se faire comprendre...

— Est-il nécessaire de parler de la musique?... Elle est autre chose que la parole, et c'est là sa véritable raison d'être. Dès qu'on parle d'elle, on la perd de vue elle-même : on parle de ce qui n'est pas elle...

— Pourtant, vous avez écrit sur la musique?

— Eh oui, j'ai fait de la critique musicale. Tous les hommes, toutes les femmes, même sans prendre un porte-plume, font de la critique musicale, fatalement; car chaque auditeur, sous une forme ou sous une autre, déclare ce qu'il aime ou ce qu'il n'aime pas; et nul, fût-il critique de profession, ne peut éviter un tel aveu, tout personnel... Mais ce qui m'étonne,

*depuis un siècle que je suis mort, c'est qu'on écoute la musique non pas pour se livrer à elle et pour l'aimer, mais bien pour en parler. Et, dès lors, on ne l'écoute plus elle-même.*

— *Ne croyez-vous pas que Wagner, avec ses leitmotivs, avec ses théories qui...*

— *Celui-là, n'en parlons pas; ce serait trop long, interrompit Hoffmann. Contentons-nous d'observer les habitudes du public actuel. Combien y a-t-il d'auditeurs qui aiment la musique pour elle-même et qui cherchent vraiment une émotion musicale? Le plus souvent, les mieux intentionnés, et surtout ceux qui se disent cultivés, arrivent au concert ou au théâtre avec une idée bien arrêtée, précise, désignée par une petite étiquette : ce mot et cette idée, voilà, pour eux, l'essentiel de la musique. Il y a vingt ans, on disait leitmotiv. Donc, s'il y avait des leitmotivs dans une œuvre nouvelle, c'était de la musique; mais s'il n'y avait pas de leitmotivs, ce n'était rien du tout... D'autres ont dit : plan tonal, cellule, construction. S'il y avait des mélodies, des airs ou des duos caractérisés, des chants passionnés, ils les condamnaient en prononçant le mot italianisme... Puis on a voulu des violons divisés et avec sourdine, des gammes par tons, des trompettes bouchées, des glissandos de harpe, des notes de passage qui ne passaient pas; et cela seul était musical et moderne. D'autres amateurs se sont épris de la couleur chatoyante des Russes, et ils ont uniquement désiré un orchestre bariolé comme un tapis d'Orient. D'autres sont allés chercher des rythmes chez les nègres, et l'on a réduit les instruments qui font des notes et multiplié les instruments de*

percussion et les « bruiteurs ». On a écrit dans plusieurs tons à la fois, on a considéré qu'une note pouvait cesser d'être une note pour devenir un timbre ou une couleur... Je ne discute pas : j'admets tout, — mais à une condition, c'est que cela soit musical, c'est-à-dire donne une émotion musicale... Or, qu'est-ce que je remarque parmi le public le plus cultivé?...

— Je vous en prie, ne me le dites pas : toute vérité n'est pas bonne à dire.

— Ne craignez rien, reprit Hoffmann. Cette vérité, tout le monde la connaît; elle est claire comme le jour; et la voici dans sa banalité : chacun juge avec ses préventions. Seule lui semble acceptable la musique répondant aux formules en faveur dans sa petite chapelle. D'une chapelle à l'autre on s'excommunie. Dès lors, quel est le sort d'une œuvre nouvelle? Si un auteur est un isolé, ou si le succès lui a déjà donné le contact du grand public, il a toutes les petites chapelles contre lui. S'il fait partie d'un groupe, le voilà prôné d'un côté, mais attaqué partout ailleurs. Si bien que l'existence d'un auteur, s'il veut réussir tout de suite et se ménager des appuis, devient celle d'un politicien qui cherche à se concilier les minorités les plus remuantes... Et le bon public, au milieu de toutes ces disputes, ne sait plus auquel entendre. Si seulement il pouvait oublier les mots et les théories dont on lui remplit les oreilles; — s'il pouvait écouter la musique pour elle, pour elle seule et non pour ce qu'on en dit et pour ce qu'il en dira lui-même.

— C'est votre idée fixe, fis-je observer à Hoffmann.

— Chacun a la sienne, dit-il tristement. J'aimais la musique plus que tout. Je la sentais, je la compre-



*nais avec profondeur et passion, peut-être avec génie; j'ai composé une œuvre abondante : on l'ignore... Pour la postérité, je ne suis que l'auteur des Contes fantastiques.*

*— C'est déjà quelque chose...*

*Il eut un sursaut et me regarda fièrement, avec un sourire haineux. Ses lèvres minces se crispaient, tendues sur ses gencives édentées... Alors, farouche, raidissant sa petite taille, il scanda nerveusement cette phrase :*

*— Tout est mauvais dans le monde; le diable est partout!*

*— Malheureux Hoffmann! gardez-vous donc encore les mêmes pensées qu'autrefois?*

*Mais déjà, il avait tourné les talons, et disparaissait dans la nuit.*

# CHEZ LES MUSICIENS

---

## XVIII<sup>E</sup> ET XIX<sup>E</sup> SIÈCLES

---

### LECLAIR

*L'un des « violons du roi ».*

Les violonistes, professionnels ou amateurs, connaissent le nom de Leclair. Certains, plus au courant, disent même : « Leclair, l'ainé ». Ils ajoutent qu'il fut un des « violons du roi », et ils se rappellent avoir joué quelque fragment de concerto ou de sonate, et surtout la fameuse sonate appelée *le Tombeau*.

De fait, la musique pour violon est loin d'être considérée comme elle le mériterait. Pendant le dix-huitième siècle, notamment vers l'époque de la Régence, elle eut une importance presque prépondérante : non seulement elle fut (et elle reste) du plus haut intérêt pour les instrumentistes, mais encore, dans l'ensemble de l'histoire musicale, elle joua un rôle extrêmement actif, que les érudits commencent à mettre en lumière. Et l'on réédite,

enfin, des œuvres de tout premier ordre, dont la beauté, la perfection technique et la force d'expression sont demeurées souvent intactes depuis deux siècles.

Ainsi, de très grands noms de musiciens français, après un oubli trop prolongé, sortent enfin de l'ombre. Naguère, on s'avisa de ressusciter Rameau et Couperin, comme les littérateurs romantiques ressuscitèrent Ronsard et la Pléiade. On peut maintenant, grâce aux travaux d'excellents historiens, faire réapparaître l'inquiète et austère figure de Jean-Marie Leclair (1).

Jusqu'à ces dernières années, Leclair a été confondu avec des homonymes. Sa véritable biographie, reconstituée d'après des pièces d'archives, doit être émondée de plus d'un épisode qui se rapporte à d'autres Leclair ou Leclerc. Aussi bien, réduite à la seule exactitude, elle est fort caractéristique : elle évoque toute une époque à la fois élégante et trouble, et elle se termine même par un drame.

Leclair naquit à Lyon, en 1697. C'était le premier enfant d'un maître passementier. Alors, dans les familles françaises, la natalité était abondante ; quand Jean-Marie parvint à sa seizième année, il méritait bien son surnom de l'*ainé*, car il comptait quatre frères et trois sœurs.

A dix-neuf ans, il se marie avec une veuve appa-

(1) Au premier rang de nos musicologues, qui ont autant de science que les érudits allemands et qui ont plus de goût, il faut placer M. Lionel de la Laurencie, auteur d'un capital ouvrage : *l'Ecole française de violon*.

remment plus âgée que lui. On peut supposer que ce garçon loyal, méditatif et tendre, commençait à se laisser maîtriser par les femmes : plus tard, et dans des circonstances presque mystérieuses, une telle faiblesse devait lui coûter la vie.

La veuve qui prenait Leclair appartenait au théâtre. Le contrat de mariage mentionne que Leclair était « maître passementier ». On peut donc supposer que la famille des Leclair essayait de retenir le jeune homme dans sa profession bourgeoise. Son père, pourtant, ne dédaignait pas la musique ; il faisait partie (comme l'a établi M. Léon Vallas) d'un orchestre lyonnais, en qualité de « symphoniste » ; il jouait du violon ; et presque tous ses enfants, instruits par lui, devinrent aussi violonistes. Mais cela ne l'empêchait pas de rester maître passementier et de ne pas quitter sa bonne ville de Lyon.

Jean-Marie, entraîné par la veuve qui avait des amis au delà des monts, paraît bientôt au théâtre de Turin. Il y occupe des fonctions qui, alors, se confondaient parfois : premier danseur, maître de ballet, et aussi violoniste-compositeur. En même temps, il profitait des conseils et de l'exemple du célèbre Somis, qui lui transmet la haute tradition des violonistes italiens, issus du génial Corelli.

Leclair, bientôt, vint à Paris, où régnait le Régent ; il publie un *Premier livre de sonates à violon seul, avec basse continue*, et le dédie à « Monsieur Bonnier, trésorier général ».

Les Bonnier, parvenus de la finance, couverts d'écus et de récents titres de noblesse, habitaient l'hôtel du Lude, rue Saint-Dominique. On prend



Leclair et sa femme, on les héberge parmi le nombreux domestique ; et Jean-Marie dédie bientôt un *second livre de sonates* à M. Joseph Bonnier de la Mosson, colonel du régiment Royal-Dauphin et capitaine des chasses de la plaine Saint-Denis.

Ce Bonnier, trésorier en succession de son père, s'intéressait à la finance, aux arts et à l'amour. Il collectionnait livres, tableaux et autres curiosités, sans négliger les filles d'Opéra. Même avec l'une d'elles, « grande fille fort bien faite et qui a un joly gosier », il mena publiquement un tel scandale qu'il fut excommunié.

Mais il n'abandonna pas l'étude du violon. Et comme Leclair logeait encore chez le financier (maintenant maréchal-général des logis des camps et armées du Roi), Leclair lui dédia *Six sonates à deux violons sans basse* :

— Vous m'en avez vous-même inspiré l'idée, déclarait le musicien dans son épître dédicatoire (1730).

Or, depuis quelque temps déjà, Leclair faisait graver sa musique par Mlle Louise Roussel. Dès qu'il fut veuf, enfin libre de l'ancienne veuve, il épousa sa collaboratrice. C'était là, aux yeux de tous, un mariage fort raisonnable : les deux conjoints avaient du bien l'un et l'autre ; leurs témoins, couverts de titres, prouvent que le nouveau ménage tenait un rang considéré, — enfin la nouvelle épouse apportait des rentes sur la Ville de Paris et de solides habitudes d'épargne.

Applaudi comme virtuose aux Concerts Spirituels, apprécié pour ses *Sonates* et ses *Concertos de*

*violon*, Leclair prenait part à la musique du roi ou aux concerts de la reine : il s'acquittait de cette charge par quartiers de trois mois.

Soudain, un financier mande Leclair en Hollande. Ce financier juif venait d'être exécuté en place de grève. Ce n'était qu'en effigie. Car le juif, qui s'appelait tantôt Lopez, et tantôt Dulys ou du Lys, vivait fastueusement à Amsterdam. Peu auparavant, à Paris, cet aventureux spéculateur, connu pour son haleine fétide et pour une odeur empoisonnée qui le forçait à porter plusieurs vêtements l'un sur l'autre, s'était épris de la Pélissier, chanteuse de l'Opéra. Celle-ci lui soutirait force argent et pierreries, mais se dédommageait avec Francœur, violon du roi... Si bien que Dulys avait payé plusieurs sbires pour « maltraiter le sieur Francœur ». Affaire éventée ; un assassin à la question, puis exécuté ; le financier en fuite, exécuté en portrait... Mais, en Hollande, le juif menait grand train et recevait les ambassadeurs dans son palais : il y entretenait un théâtre et une musique, comme un roi de l'agio.

Il fait venir Leclair et l'engage pour cinq ans. Il lui assure « 10 000 florins, argent courant de Hollande », pour diriger tous les autres musiciens déjà pensionnés (ils étaient une vingtaine au moins), et pour jouer du violon deux fois par semaine.

Mais, huit mois plus tard, l'agioteur fit banqueroute, et Leclair revint à Paris (1741).

Alors, autant qu'on peut le deviner à travers les documents, cet homme simple et bon, épris de son

art, raisonneur, méticuleux, subit une existence peu conforme à ses goûts. Est-ce de lui-même qu'il se met à composer, presque à cinquante ans, pour le théâtre? Est-ce de lui-même qu'il augmente le prix de ses sonates, et qu'il arrange des sonates en trios, et rédige tout à coup des notices où perce la réclame?

Mais le voilà, ainsi que sa femme, dans des combinaisons d'argent. Il est fort à l'aise, et pourtant il emprunte à son notaire; bien plus, il lui dédie des *sonates*; et, dans la dédicace, perce une amitié qui ressemble un peu à une association.

Ennuyé de tout cela, contrarié par l'humeur acariâtre de sa femme, il se sépare d'elle. Il lui laisse tout un beau mobilier, et cherche le calme à la campagne. Au delà de la barrière du Temple (aujourd'hui place de la République), il achète une petite maison, avec un jardinet clos de murs : c'était rue de Carême-Prenant, vers la Courtille, dans des prés marécageux, près du canal Saint-Martin.

L'endroit était désert. Des ruelles, des chemins étroits, des culs-de-sac étaient toujours humides, entre les jardins feuillus. — Pourquoi cette solitude, disait-on au vieillard; était-ce prudent?... Et sa femme, de l'autre côté de la Seine, près de l'abbaye Saint-Germain, continuait d'habiter une maison de belle apparence, « dans le large de la rue du Four ».

Or, le 23 octobre 1764, à la pointe du jour, un maraîcher qui passait rue de Carême-Prenant remarqua que la porte était ouverte. Dans le jardin, gisaient le chapeau de Leclair et sa perruque... Le

marâcher prend peur, va chercher du secours, attend la police pour entrer dans la maison... Enfin, le commissaire au Châtelet survient ; et l'on trouve Leclair, étendu sur le dos, la figure tuméfiée par des coups, le torse ensanglanté par trois profondes blessures... La mort datait sans doute de la veille au soir.

Ce crime, non suivi de vol, est resté mystérieux. L'enquête judiciaire, dont les procès-verbaux subsistent encore, fut conduite mollement, et presque avec le désir de ne pas aboutir. La femme de Leclair n'y paraît pas nettement innocente. Un neveu de Leclair, violent et vindicatif, mérite encore plus de soupçons ; par ailleurs, il était « fort avant dans les bonnes grâces de cette femme... » Violoniste lui-même, il aspirait à prendre, complètement, la situation de son oncle.

Leclair fut inhumé à l'église Saint-Laurent, sa paroisse.

Quand on célébra le service du bout de l'an, « les musiciens du Concert Spirituel (rapportent les *Affiches*), auxquels se joignirent plusieurs autres habiles gens, exécutèrent le *Tombeau* de ce célèbre auteur, en grande symphonie.

Leclair avait publié une œuvre considérable, écrite surtout pour le violon. Parmi quarante *sonates* et douze *concertos*, de nombreuses pages, outre leur intérêt technique ou historique, sont encore capables de donner un plaisir vraiment musical.

Il faut regretter que les éditions modernes soient

encore si incomplètes. Naguère, Debroux et Guilmant ont republié deux livres de sonates, qui méritent une mention toute spéciale. Espérons que d'autres érudits et d'autres éditeurs mettront à la portée de tous les violonistes ce qui sommeille dans les bibliothèques, et rendront à la vie l'œuvre de compositeurs français, injustement dédaignés.

Dans leur groupe, Leclair s'élève au tout premier rang. Ses *Sonates* sont dignes de devenir classiques.

Par leurs idées nettes, variées, expressives ; par leurs développements logiques et fermes ; par la cohésion de leurs thèmes, qui tendent vers une unité déjà *cyclique* ; par leur puissance rythmique, leur allant, leur naturelle expansion ; enfin, par leur brièveté élégante, et par la nerveuse sûreté de leur style, les *Sonates* de Leclair sont souvent dignes d'être rapprochées des plus belles compositions d'autres maîtres français, et notamment d'un Rameau ou d'un Couperin.

Parfois, les mouvements lents de ses sonates, sans prétendre ni à la grandiose ampleur d'un Tartini ou d'un Corelli, ni à la passion débordante d'un Vivaldi, sont animés par une tendresse profonde et grave. Parfois, une anxiété poignante, pathétique, un malaise moral qui reflète l'âme inquiète et noble de Leclair, apparaissent comme des signes précurseurs du lyrisme et de la désespérance romantique. — Mais aussi on y respire, parmi le recueillement et la distinction d'autrefois, une nostalgie rêveuse qui est encore, après deux siècles, toute pleine d'enchantement.



## GAVINIÈS

*Violoniste « sensible » et ami des femmes.*

En décembre 1794, c'est-à-dire au mois de frimaire de l'an III, « le citoyen Martini », sur le Théâtre des Amis de la Patrie, faisait exécuter sa tragédie lyrique de *Sapho*. Le poème avait été écrit par « la citoyenne Pipelet ». Cette poétesse, connue aussi sous le nom de princesse de Salm, rédigea plus tard un *Eloge historique de Gaviniès*.

Sur Gaviniès qui venait de mourir, fort estimé comme violoniste et compositeur de sonates, la poétesse s'exprime ainsi :

« Il avait l'art de plaire aux femmes ; il semblait ne vivre que pour elles et par elles. Pendant sa longue carrière, il eut presque toujours le bonheur d'avoir de tendres attachements et le bonheur plus grand de se voir payé de retour. Peu d'hommes ont eu des mœurs aussi pures et ont connu mieux que lui le charme des longues liaisons. Il aimait les femmes, mais il les estimait, il les vénérât. Elles lui semblaient avoir quelque chose de divin. »

Pourtant Gaviniès était né à Bordeaux, et ce virtuose, célèbre à vingt ans, avait signalé sa jeunesse par de fougueuses passions. Durant plusieurs années, à cause d'une intrigue galante, il avait été contraint de disparaître : peut-être même lui avait-on imposé les loisirs d'une prison qui porte conseil.

L'âge avait eu raison de sa nature ardente. Une

inlassable bonté, une générosité sans bornes, un diligent amour de son art et un affectueux dévouement à ses élèves, voilà ce qui occupe une grande partie de sa vie. Et si l'on découvre aussi, chez ce disciple et cet ami de Jean-Jacques, un sincère « amour de l'humanité », une âme « sensible », indépendante et fière, le goût d'une vie simple et sans besoin, il devient difficile de ne pas aimer un peu cet artiste oublié, auquel des contemporains et surtout des contemporaines de Rousseau, puis de Robespierre et de Marat, vouèrent une amitié tendre et délicate (1).

Gaviniès n'a pas gardé le saisissant relief d'un Leclair, et sa musique ne rend plus le même accent. Dans ses *Sonates*, qui peuvent plaire encore par leur élégance, leur liberté, ou même leurs recherches minaudières, on respire aussi une sensibilité tendre, subtile, craintive ; on y devine une pensée repliée sur elle-même, qui médite, qui s'abandonne, élégiaque et comme frileuse, en de tendres et caressantes rêveries. Parfois, à l'accompagnement, quelque dessin ondule, persistant, obstiné, avec une grâce languide et voisine de la tristesse. Mais parfois le chant s'élève, bondit, et tout de suite cet élan retombe, avec une mélancolie résignée.

(1) Dans le second volume de *l'Ecole française de violon*, M. Lionel de la Laurencie consacre un important chapitre à Gaviniès.

L'historien de nos violonistes français du dix-huitième siècle, avec l'érudition la plus minutieuse et la plus abondante, fait revivre des artistes charmants, parfois novateurs et profonds, qui eurent de l'influence sur le mouvement musical, non seulement comme virtuoses ou techniciens de leur instrument, mais aussi comme compositeurs.

Ame délicate, discrète, éprise de demi-jour et d'intimité, elle se révèle dans les *sonates* avec une sincérité fluide, transparente. Et Gaviniès, dans la vie quotidienne, laissait voir la même douceur et la même bonté. Vraiment, ce tendre et tranquille rêveur, on peut le bien imaginer dans l'atmosphère voilée, reposée, où l'attentif Chardin, poète du clair-obscur, évoqua de simples et gracieuses intimités d'autrefois. Quelle figure encore attirante : autour d'elle, dans un charme touchant et suranné, se réveillent d'imprévus aspects de la vie française, à l'aurore de 89 et parmi les troubles de la Révolution.

Virtuose fêté, soliste ou même directeur du Concert Spirituel, demandé chez La Pouplinière ou le duc d'Orléans, il étonne les auditeurs par la sûreté de son exécution à première lecture. Il est remarqué par Léopold Mozart, qui montre, comme une bête curieuse, le petit Mozart, claveciniste et compositeur prodige, âgé de sept ans (1763). Mais ce sont là des traits qui pourraient aussi bien s'appliquer à plus d'un violoniste d'alors.

Voici qui est particulier à Gaviniès et qui le peint exactement. Son père meurt et on lui « devait de grandes sommes » : aussitôt Gaviniès réunit les papiers constatant ces créances et les jette au feu. Car son père était luthier, et Gaviniès ne voulait pas poursuivre des musiciens. Il aimait donc ses confrères, ses concurrents.

Il n'était pas riche. Mais il ne voulait vivre que pour la musique et l'amitié. Né en 1728, il avait

alors dépassé la cinquantaine. Des disciples de Jean-Jacques « sensibles » comme on l'était alors (et comme on ne l'est plus), des amateurs disposant de quelques rentes et voisinant d'une maison à l'autre dans ces rues étroites qui environnaient le Louvre, appréciaient les rares qualités d'un tel ami. Et quelques femmes, qui aimaient entendre la célèbre *Romance de Gaviniès*, se plaisaient aussi en la compagnie du virtuose. L'une d'elles, par testament, lui lègue quinze cents livres de rente viagère :

— Je le prie, écrit Mme de la Tour dans son testament, de les recevoir comme un hommage de reconnaissance... Ce digne ami sait combien mon sentiment est respectable, et tout ce qui me connaît doit le présumer. »

Par ailleurs, l'excellente dame était une originale. Elle léguait à un autre ami le portrait d'un petit chien qu'elle avait jadis soigné jour et nuit ; elle-même réglant d'avance les détails de sa propre mort et de ses obsèques, déclarait ne vouloir aucune sonnerie de cloches.

« Cela ne me servirait de rien, expliquait-elle, et cela ennuerait les autres. » Elle était, elle aussi, une fervente amie de Jean-Jacques : elle laissait une cassette contenant sa correspondance avec le philosophe de Genève.

Les quinze cents livres, selon les prix d'alors et les goûts plus que simples de Gaviniès, représentaient une aisance suffisante pour vivre à la spartiate. On sait que Robespierre, peu après, déclarait volontiers :

— Il ne faut pas qu'on ait plus de trois mille livres de rentes. »

L'héritage, par malheur, venait au violoniste en 1789. Cette rente viagère, durant la crise imminente, ne pouvait que s'évaporer. Bientôt le célèbre virtuose de jadis fut obligé d'accepter, à soixante ans passés, une place de violon au théâtre de la rue de Louvois. Il touchait 800 livres par an, pour une ou deux séances chaque jour. Il ne montra ni humiliation ni tristesse.

Ses amis, ses élèves, avec tous les artistes de l'Opéra, — « tous pour lui donner une preuve de leur sensibilité et de leur reconnaissance », — organisent une représentation à son bénéfice. Elle réussit : « La recette, quoique en assignats, équivaut à 6 400 livres en numéraire... » Mais Gaviniès donne tout l'argent à une famille plus malheureuse que lui.

Quand le Conservatoire fut fondé (1793), on lui confia une classe de violon : jamais, même pour ses leçons particulières, il ne reçut d'argent des élèves qui se destinaient à la musique.

Sa santé déclina. Dans son dénuement si digne, son dévouement aux jeunes musiciens semblait plus touchant encore. Et l'on ne savait comment lui faire accepter une marque de reconnaissance... Alors, on lui prépara comme une apothéose. Ses élèves, ses confrères, Rode, Kreutzer, Lamare, organisent un concert au théâtre Feydeau. La *Romance de Gaviniès* reçoit des paroles où l'on célèbre les mérites du vieux maître. Lui-même, placé au milieu de l'orchestre, il est l'objet d'une enthousiasme.



siaste ovation quand ses louanges sont ainsi chantées par l'illustre Garat.

Après un tel triomphe, on aimerait à venir près de lui, chez lui, lorsque les admiratrices le laissent à lui-même, et qu'il médite longuement, déjà touché par la mort. D'après son portrait, d'après l'inventaire de son médiocre appartement, on peut l'imaginer, durant quelque matinée froide, tout seul, sans feu, faute de bois. Autour de lui, combien d'objets sont entassés, où il voit revivre ses souvenirs : livres, partitions, petits médaillons en grisaille anneaux, breloques, boucles de souliers, — et d'innombrables tabatières, chacune évoquant un épisode de sa vie... Lui-même, le regard incertain, les yeux à demi recouverts par les paupières lourdes, il se sent envahi par la faiblesse de l'âge et aussi par une langueur qu'il accueille sans réagir. Comme un fardeau désormais trop lourd, il abandonne la volonté de vivre. Il ne prend plus soin de lui-même. Ses joues bouffies, flasques, sont mal rasées ; la lèvre inférieure fait saillie ; ses cheveux blancs, rares mais longs, laissent paraître çà et là le crâne rose ; derrière la nuque, ils se rassemblent en une natte petite, toute mince, dont le bout est noué d'un ruban. Mince petite natte, jadis, il la poudrait, lors de ses premiers succès (voilà un demi-siècle, sous Louis XV), et alors elle caressait les fleurs brodées de son habit de gala. Elle retombe maintenant, tristement, sur le col grasseyeux de l'antique huppelande qui remplace, pour ce vieux pauvre si désintéressé, les confortables robes de

chambre où s'épanouissent les enrichis du Directoire.

Mais Gaviniès est sans aigreur. Il sourit encore à ses souvenirs d'amour et d'amitié ; il endort sa pensée, il rêve à des douceurs féminines, et son visage fatigué reste paisible et bon. Dans son dénuement, dans sa laideur, il sait qu'il est encore aimé. Son indulgence envers les épreuves et la souffrance, son inguérissable candeur d'enfant lui donnent un peu de l'aspect du bonheur, un rayonnement discret, mystérieux. Et ses yeux se raniment encore, ils respirent l'amour, quand il songe, appuyé à son secrétaire : là, le tiroir secret, la cachette « en tombeau », garde une « tasse de serpentine », où burent des lèvres qui ne sont plus, une médaille, un cachet, et une bague où sont gravés deux cœurs en or.

S'il songe à ses compositions, se berce-t-il aux mélodies où chanta sa jeunesse ; — ou bien redoute-t-il que sa musique, comme celle des anciens « Violons du Roy », ne s'efface bientôt dans le souvenir de presque tous les hommes ? Qui donc, sauf de rares amateurs, écouterait bientôt la mélancolie sincère et la tendresse, l'âme limpide qui fut la sienne, et qu'il exhala candidement dans l'*andante affettuoso*, la romance, le menuet *gracioso*, le *cantabile* d'une sonate ou d'un concerto de violon ? Après les hécatombes de la Terreur, et quand Paris, délivré de la guillotine, est pris d'une fièvre, d'un délire de jouissance et de cupidité, qui donc se souciera d'étudier le violon dans son recueil d'exercices, les *Vingt-quatre matinées de Gaviniès*?... Il va mourir : publiera-t-on ses trois sonates posthumes,

et celle qu'il préfère, celle qu'il appelle d'avance son *Tombeau*, et dont ses amis veulent bien lui dire : « Elle est d'un style sublime. »

Mais Gaviniès n'a guère à se défendre du désespoir. Il est résigné. Aux désillusions que les jours apportent, et même à ses pensées, il oppose la douceur. Aux malveillants, il réserve son pardon. Un confrère l'accuse de quelque machination et d'avoir empêché un élève de se produire en public ; aussitôt le vieux philosophe lui répond avec sérénité, avec charité :

*« Il ne suffit pas, citoyen, d'avoir un bon cœur, il faut encore n'avoir pas une mauvaise tête. Comment ? Vous m'avez vu cent et cent fois, et vous me supposez capable de dissimulation jusqu'à la fausseté?... »*

*... Mais comme votre cœur (à ce que je crois) n'est pour rien dans votre mauvaise pensée, après en en avoir parlé, je n'y pense plus. Bonjour. Soyez plus raisonnable à l'avenir... Je vous plains, bien plus que je ne vous blâme de votre erreur, et je vous la pardonne de toute mon âme.*

*Salut (indulgence) et fraternité.*

18 floréal an VII.

Il habitait près des Tuileries, dans l'ancienne rue Saint-Thomas-du-Louvre, civiquement baptisée « rue Thomas ». Au deuxième étage, il disposait d'une antichambre, de deux petits cabinets et d'une chambre à coucher, qui donnait sur la cour. L'antichambre était obstruée par une vieille malle vide, un double pupitre à musique et quelques sièges : il don-

nait ses leçons chez lui.... Dans une petite armoire, il gardait quelques faïences et aussi « quatre palettes à saigner ». La chambre était occupée par le lit, ou plutôt par une « vieille couchette à deux dossiers », si délabrée avec son « traversin de mauvais coutil, son mauvais oreiller de plumes et son mauvais couvre-pieds », que tout cela, pour le notaire, vaut 75 francs.

Dans les placards, dans la bibliothèque, dans les petits cabinets, quel désordre, quel pêle-mêle ! De la musique, une centaine de livres, des pipes, des violons — des *Amati*, estimés alors 100 francs ! — un portrait de Rousseau, une grammaire française et les œuvres de Boileau, des tabatières de toutes formes : l'une, en écaille et galonnée d'or, porte le médaillon de Henri IV, le « bon roi » que Voltaire venait de mettre à la mode ; une autre, toute simple, en buis, porte l'austère profil de Jean-Jacques... Et voici les *Essais* de Montaigne, voici du papier à musique, voici le manuscrit de quatre *sonates* inédites, voici le médaillon de Voltaire...

Dans ce misérable et touchant bric-à-brac, le vieux Gaviniès, presque indigent, plus « sensible » que jamais et trouvant des larmes mieux que des paroles, vivait une dernière idylle. Une amie compatissante, Mme Guérin, ne l'abandonnait pas. Lentement, il dépérissait, envahi par une inquiétante langueur. Mais son amie le soignait si bien, l'entourait de si tendres attentions. Elle s'installait chez lui, dans ce taudis, pour ne le quitter ni nuit ni jour ; elle apportait quelques meubles à elle et même un tapis pour réchauffer les pieds du malade. Pour

le distraire, elle apportait une boîte à jeu, une belle boîte en bois de violette. Chaque soir, le bougeoir de cuivre, allumé sur la console, se consumait devant deux peintures familières, un portrait de Jean-Jacques et un *Concert de chats*... Et longuement le vieillard et son amie poursuivaient leurs parties de cartes, en songeant qu'ils allaient être séparés par la mort.

Cependant l'été s'achevait. Déjà les nuits devenaient plus longues. Durant la journée, combien il faisait sombre dans cette cour étroite, et plus sombre encore dans la chambre que le malade ne quittait plus !

Enfin, le 22 fructidor an VIII (septembre 1800), ce cœur si tendre cessa de battre. Près de Gaviniès, son amie veillait : il expira en lui baisant la main.

## MOZART

### *Mozart et le sentiment de la mort.*

Depuis plus d'un siècle, *la Flûte enchantée*, œuvre suprême de Mozart, a suscité d'innombrables commentaires. Quelques mots de Beethoven et de Goethe, les pénétrants articles de Berlioz et de Wagner seraient à rappeler, tout d'abord. Outre la faveur du public dans le monde entier, les jugements portés par de tels esprits affirment l'extraordinaire vitalité de cette œuvre. Non seulement *la Flûte*, par la magie du génie musical, a transfiguré un étrange livret et lui a donné le pouvoir de l'ex-



pression et de la beauté, mais encore elle est riche en suggestions de tout genre.

Au lieu de proposer un commentaire nouveau, nous voudrions montrer comment cette œuvre naquit dans l'âme même de Mozart. Selon cette même méthode, dans un livre récent (*Chez les musiciens*, 1<sup>re</sup> série), nous avons montré la formation de *Par-sifal* dans l'âme de Wagner ; ainsi les documents et les faits remplacent, avec moins d'incertitude, les fantaisies esthétiques.

En 1791, à trente-cinq ans, Mozart se sentait déjà touché par la mort : en décembre de cette même année, épuisé par la misère et l'excès de travail, il allait brusquement, en quelques jours, dépérir et s'éteindre.

Génie lumineux, qui a chanté si souvent la beauté de la vie, qui a répondu aux épreuves quotidiennes par des hymnes d'amour et d'espérance, on ne découvre pas, tout d'abord, la mélancolie qui se voile sous l'enjouement de Mozart : dans son âme et dans sa musique, même les ombres sont pénétrées de lumière et le reflet du ciel les rend vaporeuses.

Pour mieux préciser, considérons deux formes d'art presque semblables, contemporaines, et qui ont agi tour à tour l'une sur l'autre ; sachons écouter l'œuvre de Mozart et celle de Haydn.

Quelle différence !...

Certes, il ne faut pas diminuer l'une pour grandir l'autre. Mais, en les rapprochant, on rend plus sensible ce que fut le charme de Mozart. L'un, jusqu'à plus de quatre-vingts ans, aligne des notes inégé-

nieuses, spirituelles, parfois fort expressives et pénétrées de grandeur ; l'autre, en quelques années fiévreuses, porte, sans presque y songer, un des plus formidables pouvoirs créateurs qu'un artiste ait jamais reçu. Sans presque les préméditer, il donne à sa vie profonde, à sa tendresse et à sa douleur, à sa rêverie et à son insouciance merveilleusement jeune, des expressions si belles et si faciles, si parfaites et si ingénues, qu'elles ont la grâce surnaturelle et toute simple d'une fleur qui s'ouvre au soleil.

Sous cet épanouissement de l'âme, il faut entendre la grande résonance que donne la pensée de la mort.

« La mort, écrivait Mozart dès 1787, est le vrai but final de notre vie. Depuis quelques années, je me suis tellement familiarisé avec cette vraie et meilleure amie de l'homme, que son image, non seulement n'a plus rien d'effrayant pour moi, mais est même, au contraire, très calmante et très consolante. Je remercie mon Dieu de m'avoir accordé ce bonheur. Je ne me mets jamais au lit sans penser (si jeune que je sois) que, le lendemain peut-être, je ne serai plus. »

Dans ses tracas de chaque jour, harcelé par de mesquines jalousies d'artistes, tenaillé par le manque d'argent et l'impossibilité d'en trouver ni par ses efforts ni par son génie, il végétait à Vienne, comme un abandonné. Parfois on le fêtait, on l'applaudissait... Le lendemain, la misère, la solitude, ou le triste compagnonnage d'inconsistants fantoches, épaves des coulisses ou de l'orchestre.

Sa femme, il l'aimait... Hélas, quel réconfort lui donnait-elle ? Il voyait bien qu'elle était nulle,

sans intelligence, presque sans cœur, et il la traitait comme une enfant, puisqu'elle n'était pas autre chose.

Son père, le sévère mais bon Léopold Mozart, était mort. Haydn venait de partir pour l'Angleterre :

— Nous ne nous reverrons plus », lui avait dit Mozart tout en larmes. Au souriant Haydn, plus âgé, plus calme, et qui devait longtemps lui survivre sans jamais l'oublier, il avait confié sa pensée constante. Vraiment, dès ses trente ans, Mozart n'avait plus guère de goût à la vie. Il la chantait par nécessité, et parce qu'il gardait une âme jeune ; mais, aussitôt qu'il n'était plus sollicité par quelque travail forcé, il retrouvait l'isolement autour de lui, et, en lui-même, une rêverie mélancolique : chaque émotion le faisait songer à la mort.

Alors, durant l'été de 1791, sa femme le laissa, pour aller aux eaux de Bade. Il ne savait ni comment gagner de quoi vivre, ni comment payer ce déplacement. Il empruntait ; il acceptait n'importe quelle besogne musicale pour quelques florins. Il écrivait des danses pour les bals publics, des airs ou des concertos pour des virtuoses, des fantaisies pour harmonica, des compositions pour orgues mécaniques et qui devaient être jouées dans une exposition de figures de cire... Car quiconque, vaincu par la vie, tâchait de tirer quelque argent d'une combinaison musicale, s'adressait à Mozart, afin d'obtenir de la musique au plus bas prix.

Lui, à l'apogée de son génie, il donnait à tous ses quémandeurs les œuvres les plus parfaites, les plus

pénétrées de joie et de lumière, d'amour et de bonté, d'espérance et de foi. Car ses larmes n'étaient que pour lui. Mais son art continuant à sourire, les laisse encore deviner.

Qu'on relise, par exemple, parmi les œuvres de 1791, les deux *Fantaisies* pour « orgue mécanique » (en *fa mineur*) : à côté de la joie et d'un sursautement fébrile, saccadé, tout à coup, dans les passages lents, quelle pensée déchirante, quel regard d'adieu vers la vie qui s'en va... Dans le *quintette* (en *mi bémol*), quel détachement de tout, quelle allégresse *franciscaine*, chants d'un cœur qui respire au delà des choses visibles... Qu'on écoute aussi, qu'on sache entendre l'*Ave verum*, déjà céleste, et qui est de la même année — la dernière année de Mozart.

C'est alors qu'un illuminé, Schikaneder, acteur et auteur plein d'illusions, à demi raté, naguère célèbre durant quelques soirs, esprit ouvert et songe-creux, entrepreneur de spectacles, et qui tentait encore la chance en ouvrant une « boîte à musique » non pas à Vienne, mais hors barrière, lui apporta le livret de *la Flûte enchantée*.

Trop pauvre pour refuser, Mozart se met à la besogne. Malgré sa hâte et sa prodigieuse facilité, voilà qu'un autre théâtre forain le devance et représente un sujet analogue.

Aussitôt, le vieux raté, franc-maçon, et même plein d'idées philosophiques (et on était en 1791 !), amalgame un sujet égyptien à *la Flûte enchantée* : il utilise un roman français, récemment traduit,

*Séthos, histoire de l'ancienne Egypte*. Ainsi, sous couleur d'orientalisme et d'initiation aux « Mystères d'Isis », notre débris d'acteur va mettre en scène son philosophisme et sa franc-maçonnerie. Il y voyait deux chances de succès : en effet, à Vienne comme partout alors, on parlait beaucoup des déesses à la mode, la Raison et la Fraternité.

Mozart, qui appartenait à la Loge de *l'Espérance couronnée*, avait néanmoins des sentiments religieux et chrétiens. Sa correspondance, sa musique, les témoignages de ses contemporains, ne laissent aucun doute à cet égard. Aussi, déjà touché par la mort et songeant à l'au-delà, abattu par les épreuves, mais conservant toujours une âme pleine d'amour et de douceur, ce sont ses pensées les plus profondes qu'il exprima à propos d'un livret fantaisiste, décousu, et où se chevauchent les éléments les plus hétéroclites.

Mais ainsi, ce livret, pénétré par l'art et par l'âme de Mozart, fut transfiguré. Ce n'était qu'une féerie bouffe, faite pour la foire, et soudain amalgamée à une Égypte où les prêtres d'Isis et d'Osiris sont remplacés par des Vénérables. Et voilà que Mozart, sous cette inconsistante imagerie, fait palpiter toute l'âme humaine, depuis les enfantines fusées du rire jusqu'aux plus hautes aspirations religieuses.

Et voilà que cette partition, improvisée pour une troupe foraine, devient une des plus riches et des plus abondantes de tout le répertoire musical et une des plus novatrices : toute la musique du passé revit en elle, et s'incorpore à l'action d'une manière inconnue alors, depuis le refrain populaire jusqu'aux



formes les plus accomplies de l'oratorio ; et la musique de l'avenir y vit déjà en germes féconds, puisque Wagner, dès 1840, y découvre des éléments qu'il développera plus tard dans les *Maîtres Chanteurs* et dans *Parsifal*.

Mais une des caractéristiques de cette partition, et sur laquelle il faut insister, parce qu'on la signale fort rarement, c'est que toute l'œuvre est imprégnée de mystère et déjà transfigurée par des reflets de l'au-delà. A propos des scènes religieuses, Berlioz, en 1851, s'écriait :

« Cinq morceaux, cinq miracles : *on est au seuil de l'infini!* »

Oui, cette œuvre, à chaque instant, est entourée d'un halo d'inconnu. La musique, à tout moment, fait évanouir le décor de la féerie, et donne soudain l'intime sentiment et presque la sensation hallucinante du mystère qui enveloppe la vie humaine.

Chaque jour, et de plus en plus obstinément depuis plusieurs années, Mozart y pensait.

Dans sa musique, sa tendresse même, sa passion et son frémissement, sa douceur si enlaçante, et jusqu'à la pureté de son sourire, montrent une âme déjà détachée de la vie et qui respire du côté de la mort. Son sourire d'amour a plus de douceur, caressé déjà par une lumière surnaturelle.

A peine Mozart a-t-il fini *la Flûte enchantée* et trouvé enfin le premier véritable succès de sa vie, il écrit à un ami :

« Je sens que l'heure sonne. Je suis près d'expirer. J'ai fini avant d'avoir joui de mon talent... Il en sera ce qui plaira à la Providence... »

*La semaine de Mozart.*

Durant quelque vingt ans avant la guerre, l'intendance royale des théâtres de Munich s'efforça d'attirer vers la capitale de la Bavière le flot cosmopolite qui laissait tant d'or dans le Bayreuth de Wagner. Rien n'était plus naturel, et les Bavarois ne savaient assez se louer d'une administration qui prenait un soin aussi intelligent de leurs intérêts. D'année en année, grâce à une persévérance inlassable, grâce aussi à de grosses dépenses et à une admirable entente de la réclame, la semaine consacrée à Mozart et le mois consacré à Wagner étaient parvenus à retenir bon nombre d'étrangers.

A diverses reprises, autrefois, je suivis ces *Mozart-Festspiele*.

Avant 1900, c'étaient de véritables fêtes d'art, peu contaminées par le snobisme, ni même par l'esprit pangermaniste. On n'y respirait pas encore cette atmosphère lourde, orageuse, hostile, menaçante, où nous sentions, dès notre séjour de 1908, les menaces de la guerre.

Avant 1900, dans un Munich moins prussianisé, le culte de Mozart gardait la discrétion, la distinction, l'urbanité vraiment humaines et toutes gréco-latines (disons françaises), qui lui sont nécessaires. Ce culte n'était pas organisé en entreprise d'hôtellerie, de transports en commun et de mangeaille par bataillon. On ne lisait pas encore, comme l'imprimèrent ensuite des journaux munichois, les exploits d'Américains se précipitant de la gare sur

le théâtre, et quittant une voiture chargée de malles pour parlementer avec le suisse (habillé comme un suisse de nos églises) qui garde le vestibule du *Residenz-Theater*. Alors les comptes rendus musicaux ne parlaient pas de la joie ni des bénéfices des hôteliers. Alors on retrouvait, on reconnaissait dans la salle de spectacle, quelques fidèles et authentiques mozartiens ; on ne coudoyait pas une bousculade bariolée, hétérogène, de tous costumes et de toutes couleurs, distraite, bruyante et parfaitement étrangère à Mozart. Aucun auditeur d'alors n'était obligé de lire le livret, pendant qu'il n'écoutait pas la musique.

Hélas, durant les dernières années qui précédèrent la guerre, une foule informe, passive, suant le mauvais goût et l'arrogance, était drainée vers la Bavière par la propagande intensive, par l'universelle publicité des Boches. Un morne bétail, respectueux des mots d'ordre lancés par le pangermanisme, se montrait incapable de comprendre et indigne d'aimer ni *Don Juan*, ni *les Noces*, ni *l'Enlèvement au sérail*. Il les subissait. Mais, sur les visages des Germains s'épanouissait de l'orgueil, — un orgueil de pédant et de parvenu : les Boches croyaient qu'ils s'annexeraient Mozart. Ils croyaient capter, sous leurs épaisses mains teutoniques, la plus céleste révélation de la grâce, de l'esprit et de la beauté.

Oublions ces misères, et ne songeons qu'à Mozart. Durant quelques années, à Munich, on put entendre ses opéras mieux que nulle part ailleurs.

Cela tenait à l'exécution et au cadre.

L'exécution était excellente.

Si les chanteurs, dans ce théâtre où l'orchestre sonnait si bien, avaient montré la qualité de voix et l'art du chant que réclamait une telle exécution, elle fût devenue d'une perfection désespérante. Dans l'ensemble, elle était aussi vivante, aussi souple et musicale que Mozart, sans doute, eût pu le souhaiter. L'œuvre était mise au point avec une conscience, un art, un souci du détail et une divination mozartienne, qui ne laissaient perdre aucune des intentions, aucun des coups de génie du maître. Sa pensée revivait, vraiment, tout entière.

Le prodigieux artisan de cette résurrection, c'était Félix Mottl. Aux répétitions, il avait si bien entraîné sa vaillante petite phalange qu'elle semblait, devant le public, jouer d'elle-même. Ces quelque quarante musiciens faisaient comme de la musique de chambre, pour eux, pour leur plaisir, et avec le goût le plus sûr. Instrumentistes éprouvés, dévoués à leur chef et à l'œuvre qu'ils interprétaient, la sachant presque par cœur (on le sentait à la souplesse et à la cohésion de leur jeu), chacun d'eux jouait pour l'ensemble et non pour lui seul. Quels orchestres de théâtre, quels groupements de voix et d'instruments sont concertants avec autant de précision et de finesse? Chaque partie, tenue par peu d'instrumentistes, était détaillée avec légèreté et aussi avec le fini qui lui donne son aspect individuel. Pourtant, elle restait unie à l'ensemble. Quand un violon ou une clarinette devait dire un solo, il ne lui était point indispensable, pour se faire entendre, de *forcer la note*. Ici, chaque chose pouvait rester à

son plan. Et dans aucune œuvre d'art, ce n'est plus nécessaire que dans la musique de Mozart, où chaque expression n'a tout son sens, toute sa beauté, que par son rapport avec l'œuvre totale.

Dans un autre cadre que ce théâtre, la perfection de Mozart, en quelque sorte *racinienne*, risque d'être compromise. Ici, sa musique, telle qu'il l'écrivit, se produit dans un de ces théâtres de proportions moyennes pour lesquels il avait accoutumé d'écrire. Elle sonne comme jadis, en janvier 1781 et dans cette même salle, quand il faisait répéter *Idoménée*, œuvre qu'il venait de composer dans une maison presque voisine du théâtre.

Délicieuse salle de spectacle ! Autrefois, au dix-huitième siècle, le spectacle principal, semble-t-il, devait être moins sur la scène que dans les loges. Ici, autrefois, on devait moins venir pour écouter que pour se faire voir des princes et de la cour. Maintenant, grâce à la mode wagnérienne de laisser la salle obscure durant les actes, on peut tour à tour voir la salle telle qu'elle est, ou la rêver, à demi éclairée par le reflet de la scène, telle qu'elle était jadis et peuplée encore par la cour de Son Altesse Électorale.

Un architecte français, Cuvillier, en fit le plan vers le milieu du dix-huitième siècle. En deux ans, elle fut construite, et on l'inaugura peu avant la naissance de Mozart. Cette salle semblait attendre, si jolie, si délicate, qu'il y vînt lui-même. De nos jours, quand son génie l'anime encore, c'est tout un siècle qui revit dans l'enchantement de sa musique.



Les décors des *Noces* s'harmonisent si bien avec la salle, que les âmes des personnages, sans changer d'époque, peuvent errer à loisir de l'un ou de l'autre côté de la rampe. Tandis que Figaro, Suzanne, Chérubin et la comtesse, cachés sous les bosquets du parc, soupirent leur désir de l'amour, on croit que leurs contemporains les écoutent dans l'ombre des loges, pauvres cœurs où battraient encore les soucis de la vie... La toile tombe, la salle s'éclaire : on voit des auditeurs en redingote et en veston.

Dans le poudroiment de la lumière, la salle conserve encore beaucoup de charme. Elle est blanche et or. Attenante à la *Résidence*, c'est la salle de gala d'un château d'autrefois. On pense à Fontainebleau, à Trianon... Toute petite, ses fauteuils d'orchestre, par deux rangées de dix, sont laqués blancs. Autour d'eux, derrière des balustres assez bas, sont disposées six loges de chaque côté. Ce ne sont pas ces étroits et sombres, ces sournois cabanons grillagés qu'on appelle baignoires. Non, elles sont grandes ouvertes, affectueusement : on n'y vient pas se cacher, mais se montrer.

Face à la scène, la loge du roi. Très large, soutenue par deux cariatides blanches, et prenant pour sa hauteur deux étages de loges, encadrée de draperies rouges et dominée par des figures volantes qui soutiennent l'écusson de Bavière, la loge royale attire autant les regards que la scène ; elle est comme le centre où convergent les ornements de ce théâtre de cour.

Les loges les plus voisines de la scène sont réservées à la cour. A peine regardent-elles un peu plus

vers la scène que vers la loge royale ; et le souverain peut voir, d'un seul regard, les acteurs et ses principaux courtisans. Le plus souvent, aux anciens *Mozart-Festspiele*, la loge royale et les avant-scènes officielles étaient inoccupées : cette solitude, froide, distante, ne manquait pas de distinction ni de grandeur.

De la blanche balustrade des premières loges, drapée çà et là de crêpine rouge, s'élèvent de minces colonnes blanches : elles portent, chacune à mi-hauteur, une coquille d'où s'élancent les torsades tarabiscotées des lampadaires électriques. Sous chaque faisceau de lumière, brille le torse d'une statue, naïade frileuse, bacchante épanouie ou faune rieur. Et, sur la tête de chaque statue, une coquille dorée, nouée dans la chevelure, sert d'attache à des feuillages qui ondulent, en guirlandes symétriques, sous les loges supérieures.

Le plafond donne une charmante intimité à cette salle d'apparat. Tout plat, d'un blanc que la patine jaunit un peu, il est fileté d'arabesques d'or où serpentent des roses peintes au naturel : il fait penser à quelque plafond tendu de tapisserie, dans un petit cabinet du dix-huitième siècle. Assez bas (des troisièmes loges, on doit le toucher de la main), il est troué au milieu, par une toute petite coupole à pans coupés : au centre, est suspendu, par une chaîne presque invisible, un lustre sans verroterie. On dirait plutôt une couronne de feuillages d'or : des amours d'albâtre s'en approchent en voletant, comme pour cueillir les fruits merveilleux qui font de la lumière. Sur la salle, toute blanc et or, ce

lustre, qui n'éblouit pas, répand une lueur blonde et lactée.

Le lendemain d'un *Mozart-Festspiel*, j'allai revoir, près du *Residenz-Theater*, la maison occupée quelques mois par Mozart, en 1780, quand il écrivait *Idoménée*. Elle est fort ordinaire ; on peut même croire, tant elle semble banale, inexpressive, qu'elle a dû être refaite vers le milieu du dix-neuvième siècle.

Mais ce qu'on voit près d'elle, et surtout l'invisible présence de Mozart, portent à la rêverie. En moins de cent mètres, la physionomie des murs révèle plusieurs siècles de la pensée bavaroise. C'est d'abord un délicieux hôtel du dix-huitième, converti aujourd'hui en bureau central de la poste. Une de ses faces est intacte : œuvre de notre Cuvillier, elle charme par sa sobriété élégante, et son harmonieuse disposition fait penser à notre pavillon de Hanovre. Son autre façade, comme tant d'autres à Munich, est d'une étrange et savoureuse fantaisie. Elle est à la fois florentine et pompéienne : sa colonnade en plein-cintre rappelle l'hôpital des Innocents à Florence ; et, sur le mur peint en vermillon orangé, se découpent des cavaliers et des figures drapées, libre imitation des frises gréco-romaines.

Puis la rue s'engage sous une lourde et sombre voûte. Et aussitôt une place quadrangulaire, l'*Alter Hof*, pleine de jour. Aucun passant ; des colombes, déshabituées de voler, promènent leurs gros corps sur le pavé inégal. Les murs d'un angle sont un reste de l'ancienne *Résidence*. Vieux murs antérieurs

à la Renaissance allemande ; svelte échauguette accolée en poivrière et surmontée, en guise de toit, d'un long cône effilé ; fenêtres à meneaux ; ferronneries ouvragées, denticulées en feuillages héraldiques ; grands toits de tuiles, percés de plusieurs étages de minuscules lucarnes... Ces vieux murs ont vu le jeune Mozart. Sous cette voûte qui conduit vers sa maison, sous ces ogives surbaissées, il passa, en habit de cour et l'épée au côté. Et, près de là, en quelques mois, à vingt-quatre ans, il fit la découverte de lui-même dans le premier opéra de sa précoce maturité.

Tandis que je songeais à l'ensemble de son œuvre, à cette création journalière, ininterrompue, et qui révèle une abondance de génie presque unique dans toute l'histoire de l'art, je m'approchai d'une vasque, sans aucun ornement, où l'eau tombe de quatre petits tubes de bronze : simple fontaine agreste, à l'ombre de trois tilleuls.

Et je me redisais, comme tant d'autres fois :

De l'œuvre immense de Mozart, qu'est-ce que connaissent les dilettantes ? A part quelques opéras, presque partout défigurés et qui renaissent ici, intacts, durant ces *Festspiele* ; à part quelques quatuors, ou quelques sonates profanées par les pianistes débutants, son œuvre immense est ignorée. Et ainsi ce génie se sera répandu dans quelque six cents compositions, — génie abondant et pur, peu compris encore de nos jours, malgré les engouements de la mode, et trop faiblement aimé, bien qu'il soit pénétré d'une lumière divine.

Pendant que je méditais ainsi près du murmure

de la fontaine, une colombe, voletant lentement au-dessus de la vasque, se posa sur l'un des petits tubes de bronze. Elle se penchait pour boire ; elle agitait son bec dans l'un des quatre filets d'eau. Elle prit quelques gouttelettes, et s'envola.

L'eau murmurante continua de couler, abondante, pure, pénétrée par la lumière du ciel. Indéfiniment, elle brillait, elle bruissait, en souriant au jour ; et puis elle retombait, pour disparaître dans la vasque silencieuse... Mais les colombes, de temps à autre, revenaient boire quelques gouttelettes de cette onde inépuisable.

*Les francs-maçons dans « la Flûte enchantée ».*

Connaissez-vous la véritable *Flûte enchantée*?... C'est une féerie, vaguement égyptienne, où l'on voit des francs-maçons, avec emblèmes, officier selon les rites les plus secrets.

Il y a une grande tenue de loge. Un interrogatoire d'initiation, un examen de catéchisme civique est dirigé par un très vénérable . . . ; des épreuves terrifiantes, avec bêtes féroces, tempêtes et feux de Bengale, sont subies par un néophyte de bonne volonté ; enfin, dans un temple dédié à la Lumière, deux nouveaux initiés, un homme et une femme, tous deux vêtus d'ornements rituels, contractent une union peut-être libre, mais vouée, s'il y a moyen, à la formation d'une humanité meilleure.

Par bonheur, les francs-maçons de *la Flûte enchantée* sont contemporains de l'olympien M. de Goethe et de l'ultramontain M. de Maistre, tous deux



maçons convaincus. Ils peuvent donc prêcher une philosophie humanitaire, sans rien des passions politiques ni des haines sectaires et primaires qui appartiennent, assure-t-on, à certains . . . plus récents. Ceux de la pièce de Mozart ont même une singulière grandeur morale. Leurs discours ne contiennent rien que de généreux ; leurs attitudes ont un calme et une noblesse hiératiques : grands-prêtres initiés ou simplement postulants, ils font leurs invocations tantôt parmi des bois consacrés, et tantôt sous des colonnades radieuses. Mais, plus que tout, ils vivent par la musique ; par elle ils sont transfigurés. Car Mozart leur a donné une immortelle vie dans sa *Flûte magique*.

La véritable pièce de Mozart, la *Zauberflöte*, est à peu près inconnue du public français. Au cours du dix-neuvième siècle, sous différents titres, soit *les Mystères d'Isis*, ou *la Flûte enchantée*, ou *il Flauto magico*, les Parisiens n'ont jamais vu que des pastiches fort inexacts. Dans la musique, on introduisait des fragments d'Haydn, des fragments d'un certain Lachnith, et même des fragments de Mozart, empruntés notamment à *Don Giovanni*, à *la Clémence de Titus* et aux *Noces de Figaro*.

Quant aux morceaux de la *Zauberflöte* originale, ils étaient transposés, déplacés, agrémentés de vocalises, enlevés d'un rôle et attribués à un autre. Leur valeur expressive, ainsi, était perdue, ou faussée. Jamais Mozart, en effet, jamais cet impeccable maître n'écrivit de musique aussi étroitement liée au sens des paroles ; jamais paroles, jamais situa-

tions dramatiques ou émotions lyriques, ne reçurent de la musique une expression aussi fidèle et un prolongement aussi profond.

Du livret original, presque rien ne subsistait dans ces indignes pastiches. Tout ce qu'exprimait la musique devenait autant de non-sens ou de contresens. Le suprême chef-d'œuvre de Mozart, drame si plein de vie et de rêve, féerie enchantresse où tout ce qui est de l'homme est exprimé, depuis la trivialité bouffonne jusqu'aux aspirations les plus idéales, — on en faisait une chose misérable et agonisante. On tuait son principe vital qui est le véritable livret, tel que la véritable musique de Mozart l'a recréé (1).

Cette musique, pour continuer d'être pleinement expressive et ne rien perdre de son pouvoir de suggestion, doit rester dans le cadre maçonnique, ou plutôt dans le cadre *religieux* où Mozart l'a placée. Une atmosphère mystique lui est aussi indispensable qu'à *Parsifal*.

Pour se conformer au livret original, les décors doivent représenter des temples d'un style égyptien ; dans des jardins aux feuillages d'or et aux lacs d'argent, des sphinx, des obélisques dépayasant l'imagination, l'entraînent hors d'Europe ; les figurants, en robes blanches, agrémentés d'une grande barbe comme tous les prêtres d'opéra, invoquent Isis et Osiris...

(1) La véritable *Flûte enchantée* a été enfin représentée à Paris, sur la scène de l'Opéra, grâce à l'intelligente direction de M. Rouché (décembre 1922).

Égyptiens de fantaisie, ils ne cessent pas d'être d'authentiques maçons. Si l'on donnait un sous-titre à la pièce, ce devrait être non pas *les Mystères d'Isis*, mais *les Mystères de la loge Isis*. Quand les Vénérables interrogent le postulant, ils se trouvent sur la scène de façon à former un triangle ; après chaque réponse, ils sonnent trois accords ; ils parlent selon les maximes d'un catéchisme civique et humanitaire, « positiviste », fort bien intentionné, certes, mais de l'effet le plus comique.

Aussi bien, n'oublions pas que la pièce fut écrite durant l'idyllique attendrissement provoqué par notre Révolution naissante, deux ans avant quatre-vingt-treize. Dans le décor égyptien, mais qui semble préparé pour quelque « Fête à l'Être suprême », se dressent un Temple de la Sagesse, un Temple de la Raison et un Temple de la Nature. Sur les corniches, au-dessus de « nos pères les révolutionnaires », j'ai même vu gambader quelques singes. On le faisait à Munich, avant la Grande Guerre. Mais j'ai toujours soupçonné que c'était pour représenter, d'une manière facile à comprendre, les théories de M. Taine : à côté des Vénérables officiant sur l'autel de l'Humanité, gambadaient les « gorilles » de M. Taine, prêts à dresser la guillotine...

Dans la féerie, les grands-prêtres de la Déesse Raison ne sacrifient encore qu'en esprit. Le chef des Vénérables, Sarastro, sorte de roi-pontife et de philosophe-prestidigitateur, est un franc-maçon presque parfait.

Il a le tort pourtant d'être trop assuré qu'il possède la raison même. Cette certitude intransigeante

l'amène à séquestrer, dans son temple, une jeune fille. Certes, c'est pour le bon motif et même pour les meilleurs motifs, pense ce trop bon juge. En effet, il veut la marier à un néophyte et la soustraire à une mère barbare. Celle-ci, naturellement, est un suppôt de l'obscurantisme le plus noir : mère arriérée, on l'appelle, pour qu'il n'y ait aucun doute, la « Reine de la Nuit ».

Les Vénérables, au contraire,

Vêtus de probité candide et de lin blanc,

symbolisent la lumière et « les lumières ».

Antithèses enfantines, mais dont le symbolisme peut prêter à d'interminables divagations philosophiques. Le génie de Mozart leur donne la vie : de la féerie maçonnique il fait un drame humain et religieux.

Mozart était franc-maçon ; son librettiste, chanteur et directeur de théâtre, cet étrange Schikaneder qui lui imposa le livret, était franc-maçon aussi ; et l'on sait que Mozart écrivit diverses compositions pour la loge *l'Espérance couronnée*, à laquelle il était affilié. Mais la maçonnerie, à la fin du dix-huitième siècle, n'avait pas du tout les caractères qu'elle semble avoir aujourd'hui ; son *credo* philosophique, si elle en avait un, n'était certainement pas inspiré par les encycliques d'un M. Homais, et c'est pourquoi le frère . . . Mozart a pu être présenté jadis par le chanoine Goschler, directeur du collège Stanislas, comme un « artiste chrétien ».

Non que Mozart, dès sa jeunesse, se soit toujours

conduit comme un petit saint. Encore parce qu'il a écrit *Don Juan*, ne faudrait-il pas croire qu'il en fût un lui-même ; et il ne faudrait pas croire non plus à toutes les ingénieuses calomnies que sa veuve — cette femme si prodigieusement nulle et qu'il aimait tant — s'est empressée de répandre elle-même, ou de faire répandre par son nouveau mari. Celui-ci, d'ailleurs, — ce successeur de Mozart, — longtemps ranci dans de vagues besognes diplomatiques, excellait dans les papotages niais et perfides.

Mais le chanoine Goschler ne s'y est pas trompé : Mozart, au sens le plus haut du mot, était un chrétien. Sa *Correspondance* le prouve. Et c'est même pour cela que le bon chanoine s'occupa jadis d'en traduire des fragments.

Dans sa musique, « reflet mélodique » de son âme, vivent à jamais cet esprit de charité, cette douceur et cette mansuétude qui sont l'essence même de l'esprit chrétien. Dans sa mélodie, il y a souvent comme le sourire du bienheureux François de Sales. Certain quintette (en *mi bémol*, par exemple) fait un murmure aérien, lumineux, et tel que le bruissement d'un bosquet où pépieraient des oiseaux conversant avec le Pauvre d'Assise. Enfin la sensibilité que révèle la musique de Mozart, et si l'on veut, la philosophie que l'on peut construire à propos d'elle, ce sont bien les mêmes que nous retrouvons chez les plus tendres héros de *la Légende dorée*. En Mozart, tout se change en amour.

Magique métamorphose : par elle, ces franc-maçons de fantaisie sont à jamais vivants. Et le



sens profond de cette féerie, c'est l'initiation à l'amour.

Tout entière, cette pièce est pénétrée par le sentiment de l'au-delà. Et néanmoins, c'est une œuvre bouffe, une féerie, écrite d'abord pour un petit théâtre de banlieue. Elle parcourt donc, et avec quelle aisance souveraine, tout le cycle des sentiments, depuis la raillerie la plus facile jusqu'aux aspirations religieuses les plus profondes et les plus pures. Ainsi par le génie de Mozart, le livret se trouve emporté dans une radieuse ascension.

De lui-même le sujet est bien peu de chose, et manque d'unité ou seulement de cohésion... Mais, perçu à travers la musique, il se dépouille de ses imperfections et se revêt d'un haut symbolisme. C'est ainsi que les canevas utilisés par Shakespeare sont vivifiés, poétisés, agrandis jusqu'au mystère, par le lyrisme et les profondes visions de son génie.

Grâce à Mozart, la facile imagerie du livret se pénètre d'humanité, de vérité expressive, de poésie et de rêve. L'enfantine féerie, soudain emportée sur les plus hauts sommets de la beauté musicale et du *purement humain* (comme disait Wagner), devient un hymne magique, aux strophes prodigieusement variées, mais qui toutes concourent à célébrer l'invincible puissance de l'amour. L'amour, source de force, d'allégresse, de confiance et de foi ; l'amour qui renouvelle, magnifie, *enchante* l'âme, et qui permet de traverser victorieusement les épreuves du destin.

Et ce n'est pas la passion, mais bien l'amour vé-

ritable, pénétré de charité (*caritas*), et tel qu'il peut naître seulement dans une âme pure, plus forte que les épreuves et se libérant déjà de ses limites trop humaines.

Ramené à cette conception centrale, qui est conforme à la pensée et à l'âme même de Mozart, l'enfantin livret de *la Flûte* devient une des plus belles fables qui soient au théâtre. Ceux de nos contemporains qui se croient gênés par trop d'intelligence peuvent se redire que le grand Goethe admirait le sujet de *la Flûte*, et songeait même à lui donner une suite.

Quant à la musique, Wagner, dès 1840, y voyait une œuvre suprême : « Par ce pas de géant, le drame musical a été porté, d'un seul coup, à la perfection (1). »

Plus tard, notre Berlioz, quand il put enfin connaître la véritable *Flûte enchantée*, ressentit, avec sa véhémence divinatrice, le caractère religieux du chef-d'œuvre de Mozart. Parlant des scènes magiques, Berlioz s'écriait :

— Cinq morceaux, cinq miracles... On est au seuil de l'Infini... »

Mozart lui-même y était : à peine l'œuvre écrite, il allait mourir. Déjà il se sentait frappé par la mort, et il songeait à son *Requiem*, qu'il ne devait pas finir.

Alors, ce livret de féerie, où son étrange libret-

(1) Ces articles de Wagner, fort peu connus mais qui font comprendre sa formation esthétique, sont analysés à leur date dans notre ouvrage *Un Romantique sous Louis-Philippe*.

tiste avait intercalé, transposées dans une Égypte inconsistante, des cérémonies maçonniques, — ce dernier livret que des relations de misère lui apportaient, Mozart le transfigura. Où l'entrepreneur de spectacles n'avait vu qu'un prétexte à décors, et jusque dans les incidents les plus mal enchaînés et les moins vraisemblables, Mozart découvrit de merveilleuses occasions de lyrisme. Sa musique, selon les hasards de la féerie, donna les plus poétiques et les plus exactes, les plus musicales expressions aux sentiments les plus divers. L'amour, la crainte, l'insouciance, la terreur, l'espoir, l'émoi d'un rêve informulé ou les sursauts du désir, Mozart exprima tout ce qui vit dans l'âme humaine.

Et il répondit au mystère même de toute destinée par une profonde, par une religieuse affirmation de l'amour.

Génie véritablement divin : il voyait venir la mort qui allait le jeter, faute d'argent, à la fosse commune, — et il lui répondait simplement, avec confiance, avec une grâce enfantine et légère, par le sourire d'une œuvre immortelle.

## BEETHOVEN

### *L'image de Beethoven (1).*

Beethoven, chaque année, sollicite le talent de nos peintres. A chaque Salon, ils nous proposent

(1) Voir, dans *Chez les musiciens* (première série), le chapitre sur *les origines flamandes de Beethoven*.

quelques toiles où figure l'auteur des *Neuf symphonies*. Pendant longtemps encore il continuera sans doute d'apparaître, chaque printemps, sur d'autres toiles et presque avec d'autres traits. Car cela devient une mode. Naguère, on fabriquait des *Bonaparte* ou des *Tentation de saint Antoine*, maintenant, on confectionne des *Beethoven*.

De telles œuvres sont parfois significatives. Évidemment, elles ne nous apportent aucune vérité authentique sur Beethoven : un commentaire plastique ne peut avoir que la précision toute spéciale, séduisante et suspecte, d'un symbole. Mais il est aussi, comme toute chose, un document ; il renseigne peu sur le modèle, et beaucoup sur le peintre ; surtout, ce qui nous intéresse davantage, il nous montre comment, à telle ou telle époque, on se représente Beethoven.

Vers 1830, en France, on l'imaginait volontiers comme une sorte de Béranger ; je parle de feu notre chansonnier national. Oui, en vérité, lorsque l'on voulait représenter l'aimable, le « sensible » auteur de la *Symphonie pastorale*, on lui prêtait une bonhomie moutonnaire et aussi cette robe de chambre à soutaches que l'on revoit souvent dans les portraits du *Chantre de Lisette*.

Alors, la Restauration finissant ou le roi-citoyen commençant, lithographes et graveurs sur bois habillaient un contemporain avec leur vestiaire même : ils négligeaient, d'un pays à l'autre, les variations de la mode. Bien plus, ils utilisaient les attributs, la pose, le cadre alors en usage chez

les dessinateurs de Paris. Ils le montraient, ce musicien d'outre-Rhin, tenant quelque manuscrit dans une main distraite, sous la treille d'une guinguette suburbaine, où les pampres et les chèvrefeuilles tire-bouchonnent ainsi que les *repentirs* sur les tempes des élégantes.

Dans ce passe-partout rococo, Beethoven *tient la pose*. Il laisse flotter son regard, la prunelle élégiaquement remontée pour suivre le vol invisible des séraphins. Et sa chevelure bouillonne, dans un désordre sentimental, ossianique !... Sous le cadre de chèvrefeuille, deux alexandrins sont écrits en anglaise penchée :

A ses nobles enfans le Dieu des Arts ordonne  
Qu'on offre à Beethoven sa lyre et sa couronne.

Fade image ! devaient alors s'écrier les flamboyants et shakespeariens Jeune-France. Pour eux, Beethoven, fatalement, avait eu le masque ravagé, labouré, foudroyé, comme le vieux roi Lear. Quand ils écoutaient la *Symphonie en ut mineur*, ils songeaient aux fureurs d'Othello. Elle en est « l'exacte traduction », assurait alors Berlioz. Et Berlioz voyait, dans l'*andante* d'un quatuor, une magique apparition d'un décor moyenâgeux : quelque château de Walter Scott, le soir, alors que le vent fait danser les rayons de lune et les farfadets sur les clairières désertes, et que les femmes apeurées écoutent une vieille légende, groupées autour de l'aïeule, sous le vaste manteau de la cheminée seigneuriale.

Dominé par un tel ensemble d'images, lorsqu'un



peintre voulait alors traduire par des formes l'émotion causée par Beethoven, il recourait au classique procédé des allégories ou des songes. Il endormait Beethoven quelque part, et plus spécialement sur un clavecin. Tout le monde se rappelle avoir vu, popularisé par les reproductions les plus diverses, cet élégant jeune homme, qui sommeille en faisant valoir sa culotte courte et son svelte mollet ; la taille est souple, presque onduleuse, et la tête repose sur les avant-bras croisés. Des manuscrits jonchant le sol, et aussi sur le beau clavecin, un encrier, très propre et bien en vue, indiquent qu'il s'agit d'un compositeur. Dans le fond du tableau, un orchestre apparaît, lumineux et inconsistant, comme il est d'usage pour les visions ; des figures allégoriques s'envolent et plafonnent, conventionnelles, académiques, mais romantiquement emportées par un vent de cauchemar ; dans un angle, un bonhomme hirsute croise les bras pour faire des effets de muscles : comme disent les sculpteurs, *il fait le sac de noix*.

D'autres artistes, plus près de nous, ont imaginé des allégories d'une autre sorte. Mais peut-on parler encore d'allégorie ? Ce mot est devenu presque blessant. Désormais, on chagrinerait un peintre, un sculpteur ou un graveur, si l'on disait devant une de ses œuvres : « C'est une allégorie. » A peine tolérerait-il les mots « figure allégorique ». En revanche, on lui ferait le plus grand plaisir en déclarant : « C'est un symbole. » Dans l'usage journalier des arts plastiques, une allégorie, semble-t-il, est un symbole manqué ; et un symbole est une allégorie réussie.

Les artistes ont donc cherché, récemment encore, à nous donner des symboles du génie beethovénien. Un des plus saisissants est une eau-forte, devenue rapidement célèbre.

Par le métier même, par la morsure, par la qualité des noirs, elle séduit l'œil, et déjà elle émeut ; par sa « matière », elle est tragique. Mais elle est conçue dans un modern-style qui semble périmé déjà, quitte à reprendre peut-être de la valeur dans quelques années.

De loin, imprimée en bistre, la silhouette de ce symbole ressemble assez à un bronze japonais. Si l'on approche, on constate que cette étrange fantaisie ornementale est la figure de Beethoven. Elle apparaît, non pas dans l'ordinaire rectangle des eaux-fortes, mais bien dans un octogone peut-être ésotérique et cabalistique ; elle apparaît, sorte de tête de Méduse, coiffée d'un bicornes, ou plutôt d'un accent circonflexe. Cette tête est une hoffmannesque interprétation du moulage pris en 1812 sur la face même de Beethoven. Mais ici, le masque est coiffé par deux homunculus ; sur les cheveux du musicien ainsi que sur une flamme fuligineuse, les deux larves humaines crispent leur nudité ; leurs bouches s'unissent en un baiser spasmodique, leurs bras se nouent douloureusement et leurs corps s'écartent, laissant retomber, sur chaque tempe de Beethoven, leurs jambes convulsées.

C'est un symbole. Il est plein de génie, proclament quelques amateurs.

Quant à moi, humblement, j'avouerai l'infirmité de mon esprit : je n'ai aucune facilité, aucune

aptitude à penser que Beethoven avait, sur le sommet du crâne, une petite soupape d'où sortaient des diabolins.

Diabolins, figures allégoriques ou symboliques apparitions, songes voltigeant en demi-teinte au-dessus de Beethoven endormi, voilà tout ce que pourront sans doute trouver les arts plastiques pour représenter le génie de Beethoven. Ces expédients renseigneront sur le goût du peintre et de son époque. Tous les dix ou quinze ans, chacun d'eux, tour à tour, deviendra démodé, déplaisant, si ce n'est plus.

On pourra aussi représenter des anecdotes de la vie du musicien, — des épisodes avec ou sans figure volante. Mais trop de toiles, à propos des hommes célèbres, ont discrédité ce genre de peinture. Il faut un véritable maître pour que de semblables toiles deviennent autre chose que des illustrations trop vastes et prétentieuses. Et si le peintre a du génie, le nom fait oublier le sujet du tableau : dans les chambres du Vatican, peintes par Raphaël, devant l'*Héliodore chassé du temple*, songeons-nous à Héliodore ou à Raphaël?

Resterait à représenter Beethoven lui-même, à réduire les accessoires (costumes, meuble...) et à *interpréter* le visage du maître.

Cet expédient encore semble d'un usage difficile.

Le visage de Beethoven est désormais trop connu, trop familier, pour qu'on puisse le varier comme un thème. Le public l'imagine, ce visage désormais consacré, sinon avec exactitude, du moins avec une

tyrannique précision. Chacun connaît, soit par la gravure ou par la photographie qui leur donne une authenticité plus captieuse, ces estimables portraits qui n'ont aucune valeur documentaire : ils sont postérieurs à sa mort. Mais, pour des raisons commerciales, telles que le bon marché ou l'adroit lancement des reproductions, ils eurent une très grande puissance de diffusion ; leur succès fut universel et dure encore. D'ailleurs, dans cette tâche de vulgarisation, ils sont excellents : ils ressemblent à Beethoven en plus beau, en plus joli, en plus accessible. Ils font le trait d'union entre la foule et le véritable Beethoven. Pour vingt sous, comme on peut avoir la photographie d'un acteur, d'un boxeur ou du président de la République, on peut avoir « la photographie de Beethoven » !

Le vrai Beethoven, nous pouvons l'imaginer d'après les meilleurs portraits exécutés de son vivant et les témoignages de ses contemporains. Encore faut-il soumettre ces documents à un inquiet examen critique et les dépouiller de toute fioriture parasite.

Voici des éléments qui semblent certains :

Taille moyenne. — Son ascendance flamande, sa grand'mère et son père, alcooliques tous deux, lui lèguent un teint rougeâtre. On sait que Beethoven, facilement congestionné, se mouillait souvent la tête et inondait les planchers. — Sur le visage, la petite vérole incruste ses trous. De gros yeux myopes, étonnés ou irrités, font saillir leurs globes hors des paupières fatiguées. Prunelles d'un gris bleu. Parfois Beethoven porte des lunettes. Nez

bossué, narines épanouies, pommettes et mâchoires accentuées. Les arcades sourcilières se renflent près du nez, creusant deux plis volontaires. Front fortement bombé ; cheveux embroussaillés et noirs. Dans l'ensemble, visage sans symétrie : le côté gauche est plus développé que l'autre, ce que rend encore plus sensible une fossette très creuse et qui n'est pas au milieu du menton, mais légèrement vers la droite.

Jusqu'à trente ans, il porte les cheveux assez longs, surtout sur la nuque ; pas de barbe, mais des « côtelettes » peu longues, minces et d'un poil frissotté. Ses épaules presque trop tombantes et son torse étroit sont une marque de sa jeunesse et de son adolescence malheureuses, ou, plus exactement, comprimées.

Puis la vie, et surtout les souffrances de son génie, la misanthropie que lui donnent sa surdité et aussi la noblesse de son cœur, modifient son corps et son visage. Peu à peu, ce grand travailleur, qui fut forcément un sédentaire (car il ne faut pas croire, à cause de la *Pastorale*, qu'il a passé sa vie à se promener), ce grand travailleur sédentaire, peu à peu, s'alourdit, s'épaissit.

Après quelques années de succès mondain et d'élégance, il prend l'aspect de quelque petit bourgeois ou employé. Célibataire et solitaire, souvent sans bonne, dînant dans les gargotes du quartier, et à court d'argent — s'il fait toilette, il a l'air endimanché.

Son « haut de forme » (oui, le haut de forme de Beethoven), très haut, très large, mais à tout



petits bords ondulés, ne se tient pas en équilibre sur la crinière rétive. Rejeté par la saillie du front, il retombe, ce vaste gibus, vers la nuque ; par bonheur, le col trop montant de la redingote le retient. Elle est vaste, cette longue redingote à basques, jusqu'à sembler déformée. Le pantalon à pont, tendu par les sous-pieds, cache toute la bottine sous son évasement excessif ; et si le gilet, déboutonné vers le haut, laisse échapper le flot du jabot bouillonnant, il se tend sur le ventre bombant et remonte, chaque bouton tirant l'étoffe et creusant un pli.

Beethoven devint hydropique ; on lui fit des ponctions. Les traits de son visage s'empâtèrent, se détendirent ; la lèvre inférieure s'avança, tandis que la lèvre supérieure se plissa et recula, comme si les mâchoires se rapprochaient, les dents étant tombées. Vers la fin, tout son visage pâlit, maigrit et jaunit sous un reflet bilieux. Beethoven allait mourir d'une maladie du foie — une cirrhose atrophique, assure-t-on aujourd'hui.

Dans cette image de Beethoven, qu'est-ce qui ressemble à sa musique ? Qu'est-ce qui peut en devenir le « symbole » ?... Va-t-on allonger le nez de Beethoven et le busquer afin de rendre sensible la noblesse de ses inspirations ? A ses grands yeux myopes va-t-on donner un regard sibyllin ? Va-t-on déplacer la fossette et la situer bien au milieu du menton, afin de suggérer que les symphonies sont de proportions harmonieuses ?

Vraiment, afin d'interpréter l'image de Beethoven et de la dénaturer selon leur fantaisie, les artistes

pourraient méditer sur un des derniers croquis que l'on fit d'après le maître même : ils y verraient Beethoven leur tourner le dos et s'éloigner à petits pas rapides, — étrange passant, mystérieux et irrité.

## BERLIOZ

### *Une cantate perdue pendant un siècle.*

Une cantate de Berlioz, écrite en 1827, a été retrouvée en 1923. On n'en connaissait guère que le titre. Nous-même, d'après le catalogue d'une vente, nous avons signalé, dans *la Jeunesse d'un romantique* (1906), qu'une copie avait été offerte par Berlioz à son ami Humbert Ferrand. Celui-ci, comme nous l'avons raconté, est mort près de Belley (Ain) dans des circonstances tragiques. Son fils naturel, Blanc Gounet, après avoir assassiné Mme Ferrand sous les yeux de Ferrand paralysé, fut guillotiné à Grenoble (1).

A la mort d'Humbert Ferrand, tous ses papiers, où il y avait maintes lettres et plusieurs autographes musicaux de Berlioz, furent mis sous scellés : ils n'en furent dispersés que mieux. Plusieurs étés de suite, avant la guerre, nous reprîmes nos recherches à Belley. Malgré de nombreux verres de vin blanc, l'ancien instituteur de Conzieux, qui dans sa jeunesse avait servi de secrétaire au malheureux Ferrand, ne put nous communiquer

(1) Voir notre ouvrage *le Crépuscule d'un romantique*.

que des renseignements oraux. — Aucun papier.

Plusieurs années après la guerre, en octobre 1922, notre ami Camille Bellaigue nous apporta du Midi la cantate introuvable. Nous avions écrit qu'elle était à Marseille : elle était près de Toulon, chez un collectionneur. Celui-ci, M. Latil, voulait bien se dessaisir du manuscrit en faveur de l'État, et il nous pria, à cause de notre culte berliozien, de faire à Paris les démarches nécessaires. — Désormais elle est conservée à la Bibliothèque nationale (département des manuscrits).

Qu'était donc cette cantate ? Et, à son origine même, n'avait-elle pas déjà une histoire ?

Au printemps de 1827, le jeune Hector Berlioz, inscrit au Conservatoire malgré sa famille, était choriste au théâtre des Nouveautés. Son père, le docteur Louis Berlioz, apprenant que le turbulent Hector s'était endetté pour faire exécuter une *Messe* à grand orchestre, avait supprimé toute pension alimentaire. Le futur musicien romantique, pour rester à Paris, allait donc chaque soir aux Nouveautés, devant la Bourse alors toute neuve ; et il chantait, mêlé aux comparses, de pauvres flonflons dans le *Coureur de veuves*, le *Jeu de cache-cache*, ou encore dans le *Futur de grand'maman*.

— C'est à donner le choléra », déclarait-il... Du moins, cela lui donnait cinquante francs par mois. Et il en vivait... Heureuse époque : le jour de Pâques, pour faire bombance, il pouvait inscrire sur son livre de comptes : « un chapon, un franc cinquante centimes. »

Pour fléchir sa famille et retrouver sa pension, il consentit à tenter le concours de Rome. Déjà il méprisait, devant ses camarades, une semblable turpitude scolaire. Mais il comprenait les avantages d'une couronne officielle. Son bon maître, le chevalier Lesueur, l'engageait à concourir : bien plus, on peut croire qu'il avança l'argent à son élève favori, pour lui permettre d'entrer en loge.

La cantate proposée aux logistes était un *Orphée déchiré par les Bacchantes*. Sur les vers d'un fournisseur habituel ou ordinaire de l'Institut (le plus souvent, c'était le poète A. Vieillard), il s'agissait de composer quelques récitatifs et quelques airs, selon les formules des « tragédies lyriques », avec un accompagnement pour un orchestre restreint.

— Quelle misère ! songeait notre romantique ; car déjà, stimulé par Lesueur et par ce qu'il savait des « musiciens de la Révolution », s'étant essayé à dépeindre le Jugement dernier et les sombres drames du moyen âge dans la Forêt Noire, il aspirait à bien autre chose qu'à l'équivalent musical d'un scolaire discours latin. Et déjà le génie de Weber l'avait « foudroyé ».

En effet on ne peut plus s'en fier aux aveux inconsistants, flottants, et sans aucune exactitude chronologique, que fournissent les *Mémoires* de Berlioz. On doit, comme nous avons déjà tenté de le faire, les rectifier, les compléter et surtout leur donner un enchaînement conforme aux dates exactes ; les documents contemporains, lettres, articles de journaux, autographes et pièces d'archives, permettent de préciser ce roman vécu.

Or, si l'on reconstitue ainsi le véritable Berlioz de 1827, on trouve que la cantate d'*Orphée* lui apportait, pour stimuler son imagination, au moins deux éléments, d'ordre fort divers, mais dont son esprit devait faire la fusion. Alors, presque ignorant de Beethoven et non encore « galvanisé » par Shakespeare, ses grandes émotions d'art pouvaient se ranger, et pour ainsi dire se cataloguer sous quelques noms : Virgile, Gluck et Weber.

Ce qui tenait à Gluck et aux tragédies lyriques lui fournissait, pour la cantate de concours, l'élément scolaire traditionnel, obligé. Mais son génie poétique et pittoresque était mieux séduit par ses souvenirs de Virgile ; et ceux-ci, pour s'exprimer musicalement, pour se parer de couleurs sonores, tendaient à puiser dans l'orchestre de Weber et à prendre déjà des accents vraiment berlioziens.

Voilà ce qui fait l'intérêt de cette cantate enfin retrouvée. A côté de pages qui sont un devoir gluckiste, soudain, imprévu, hardis et novateurs, éclatent tels accents qui annoncent, qui prouvent le génie de Berlioz. Et dans cette besogne scolaire, telle page était vraiment du Berlioz, pour Berlioz même : par exemple, il reprit dans son *Lélio* (1831), puis cita dans son *Traité d'instrumentation* (1843), une page descriptive que l'on voit dans la cantate de 1827.

C'était un *tableau musical*, explique-t-il dans une note de sa cantate : *Après la mort d'Orphée, les bacchantes se sont éloignées;... le vent gémit tristement et fait vibrer par intervalles la harpe d'Orphée à demi brisée. Dans le lointain, un pâtre des montagnes...*



Dans cette page d'orchestre, la clarinette, *pianissimo*, est employée en effet de lointain. Elle redit, s'interrompant en des silences rêveurs, les fragments d'une mélodie entendue précédemment. Les violons et les altos font frémir, mystérieusement, des trémolos sombres et inquiets, que les contrebasses, en *pizzicati* espacés, secouent de « pulsations » cavernieuses ; et une harpe, à peine frôlée, égrène de fuyants arpèges, indistincts comme s'ils expiraient dans une lyre brisée...

Berlioz, vingt ans plus tard, commente ce « tableau musical » de son ancien *Orphée*. La clarinette, écrit-il, « est un beau *soprano* instrumental » ; son « timbre féminin » fournit des expressions pleines « de délicatesse, de nuances fugitives, d'affectuosités mystérieuses... Rien de plus pur, de plus virginal que son coloris ;... cet instrument a un son crépusculaire... »

Et le musicien romantique donne en exemple, avec une page de Weber, la page qu'il avait écrite en 1827, puis reprise dans *Lélio*. Son commentaire de 1843 est encore un précieux témoignage de son génie même :

« Ce triste murmure de la clarinette (assourdie dans un sac de peau ou de toile), cette sonorité à demi effacée, ont toujours vivement impressionné les auditeurs. Cette ombre de musique fait naître un accablement triste et provoque les larmes... »

Ainsi pensait-il de son « tableau musical ». L'idée poétique, inspirée par des souvenirs virgiliens, avait suscité dans l'esprit de Berlioz une couleur orchestrale et une expression par le timbre, où l'on re-

trouve l'influence de Weber. Chaque auditeur fait ici le même rapprochement que Berlioz dans son *Traité* : on songe à la phrase rêveuse que chante une clarinette et qui, au milieu de l'Ouverture du *Freischiütz*, apparaît, si pure, si émouvante, parmi des trémolos sinistres :

— « Quelle tendre plainte, s'écrie Berlioz ;... et comme elle se mêle au bruit des bois profonds agités par l'orage !... O Weber !!!... »

Ainsi, dans le *tableau musical* de sa cantate de concours, se manifeste déjà Berlioz même, à vingt-trois ans, et trois années avant 1830. Son imagination, dès son adolescence, a été marquée par Virgile, et portera jusqu'à sa mort, comme le rameau d'or qui ouvre au pieux Énée les cercles infernaux, le baiser souriant et consolateur de la muse virgilienne. Aussi, enfermé dans l'Institut, il entend, au delà des rimes du librettiste, il écoute les échos virgiliens :

— ... *Eurydicen, anima fugiente, vocabat;*  
*Eurydicen toto referebant flumine ripæ.*

Cette cantate n'obtint ni le premier, ni même le second prix. On donna trois récompenses : l'élève Berlioz, malgré le bon Lesueur, n'eut rien.

Tous les soirs, aux Nouveautés, pour vivre, il revint donc chanter, parmi les comparses... De rage, de désespoir, « d'indignation concentrée », il tomba malade... Son père, enfin touché, rétablit la pension mensuelle.

Quant à l'échec de la cantate, sans doute peut-on l'attribuer, au moins en partie, à un incident du concours. L'accompagnateur, qui réduisait l'or-

chestre au piano, hésita : tout de suite, un membre du jury, qui avait un élève à couronner, déclara la cantate rivale *inexécutable*.

Aujourd'hui, après un siècle de musique plus compliquée, ce mot « *inexécutable* » fait sourire, soit qu'on l'applique à la partition pour un petit orchestre, soit à la réduction pour une voix et piano.

Mais le mot revint aux oreilles du concurrent évincé, qui ne l'oublia pas. Plus tard quand il offrit à son ami Humbert Ferrand une copie d'*Orphée*, il écrivit sur la première page :

« Ouvrage déclaré **INEXÉCUTABLE** par la section de musique de l'Institut, et **EXÉCUTÉ** à l'École royale de musique... »

## RICHARD WAGNER

### *La leçon d'un faux Bayreuth.*

Il ne faut pas confondre Wagner et le wagnérisme.

Wagner, parmi les musiciens dont s'honore l'Allemagne, est l'un des plus grands, des plus volontaires et des plus conscients : la plupart de ses œuvres seront sans doute immortelles. Le wagnérisme, au contraire, fut un engouement passager, violent et d'une partialité excessive. Parmi les Français, bon nombre de musiciens, de critiques et d'auditeurs s'en guérèrent peu après 1900. Alors, beaucoup de snobs, constatant que le wagnérisme datait de plus de vingt ans déjà, ne voulaient plus en

entendre parler : c'était un *snobisme en retard*.

Avant la guerre, il sévissait en Allemagne : il fallait venir à Munich, bien plutôt qu'à Bayreuth, pour l'étudier. Durant l'été de 1908, nous fîmes un nouveau et long séjour en Bavière : voici, telles quelles, nos impressions d'alors (1).

A Bayreuth, on est repris, on est grisé par la contagion des purs wagnériens. On respire une ivresse sacrée, extatique. Quiconque y résiste n'a jamais été sensible au charme de Wagner ; et s'il ne s'est jamais abandonné à la circéenne caresse de sa musique, il est incapable d'en dire quoi que ce soit. Mais celui qui a été subjugué et enchaîné, ne serait-ce qu'un jour, par le sensuel et idéal enchanteur, ne peut plus approcher de Bayreuth sans être reconquis.

Par quoi ? Ce n'est pas spécialement par la musique. Car dans le temple de Wagner, de l'avis unanime des fidèles mêmes, elle n'est pas mieux jouée (maintenant) que dans beaucoup de théâtres ; et, à cause du fameux orchestre caché, on l'entend beaucoup moins bien que dans les salles de concert où l'acoustique est seulement passable.

Mais à Bayreuth, tout est transfiguré. On respire l'âme d'une foule qui vient en pèlerinage.

(1) Les pages ci-dessous parurent dans *l'Echo de Paris* du 5 septembre 1908. Bien avant la guerre, et au risque d'être critiqué en France, nous avions pris position contre le pangermanisme : il s'exprime dans la musique des post-wagnériens d'Allemagne, et même il commence à transparaître chez Wagner.

Comme à Lourdes ou à Rome, les cœurs sans élan sont entraînés par ce débordement de foi et d'amour... Dans l'ordre de l'art, Bayreuth est vraiment un lieu de miracles.

A Munich, on a voulu, par une copie fort ingénieuse, faire un second Bayreuth. Est-il besoin de le dire? On l'a manqué. Personne ne peut recommencer, sur commande, une réussite exceptionnelle. Rien ne sert de bâtir une salle selon des plans analogues, ni même de remplacer les pierres et les plâtras par du marbre. La vertu d'un temple, c'est la foi des fidèles et la présence du dieu : ces forces idéales ne se remplacent pas par des réclames sur les indicateurs. Un extraordinaire concours de circonstances, le long insuccès de Wagner, ses épreuves qui stimulaient le zèle de ses premiers disciples, la fantasmagorique protection de Louis II (ce roi esthète, frappé par une mort inexpiquée), la révélation du mystique *Parsifal*, puis la soudaine et spontanée éclosion de tous les commentaires wagnériens, — voilà qui pouvait engendrer cette exaltation où se produisit, spontanément, le long miracle de Bayreuth.

Cette chose unique, on veut la recommencer. On veut transporter le mystère dans une succursale... On échoue.

Du même coup, on tue le wagnérisme.

En effet, on en donne une image exacte, excellente, — mais sans aucun pouvoir d'enchantement. Dans les mirages de Bayreuth, les anciens wagnériens pouvaient avoir la brève illusion que le wagnérisme vivait encore : à Munich, on leur montre son authentique cadavre.



Un exemple, très simple, et pris parmi les choses les plus évidentes et les plus facilement accessibles à tous.

Parlez à un wagnérien de la fameuse fusion du drame et de la symphonie dans le *drame lyrique* : au bout de deux minutes, il vous assurera, sur la foi de Bayreuth, que cette fusion, pour être parfaite, exige que l'orchestre soit caché. De fait, à Bayreuth, l'orchestre est caché, et l'auditeur est parfaitement satisfait. Mais, là, le délire est de rigueur.

On s'en aperçoit à Munich.

A Munich, où l'on voit les merveilleux tableaux de la Pinacothèque parfaitement éclairés, on est d'avis que, pour écouter de la musique et pour en jouir, il faut l'entendre. Cela paraît incontestable... A Bayreuth, gagné par la folie wagnérienne, on ne s'en était pas douté ; et depuis plus de vingt ans, d'innombrables wagnériens ne s'en sont pas encore doutés. Mais Munich se charge de rompre le charme de Bayreuth.

A Munich, l'orchestre est bon et bien conduit ; mais, décidément, on regrette qu'il soit enfermé presque sous la scène, dans une cave. Sa voix est bâillonnée, étranglée ; sa belle sonorité est aussi dénaturée que si un acteur chantait en se mettant la main sur la bouche ou en se pinçant le nez.

Blasphème horrible, vont s'écrier les wagnériens intransigeants...

Un fait est un fait. Il est certain qu'on entend peu et mal les violons ; en revanche, les violoncelles et les contrebasses, appuyés sur le plancher, font

résonner toute la cave de l'orchestre : leur sonorité s'amplifie et devient caverneuse. Les cors, assourdis, estompés, gagnent en velouté et en finesse ; mais, dans les *forte*, les autres cuivres sont impuissants à reconquérir cet accent héroïque, ce flamboiement éblouissant, où ils peuvent seulement atteindre lorsqu'ils répandent le son par une émission directe. Oui, l'orchestre est bâillonné.

La fusion des instruments et des voix ne se fait plus du tout. Tandis que la symphonie orchestrale est étouffée dans la cave, les acteurs accaparent toute l'attention. Et vraiment, on le regrette.

Les paroles qu'ils chantent, lorsqu'elles ne sont plus transfigurées ni par l'atmosphère de Bayreuth, ni par l'émotion que donnerait l'orchestre si on l'entendait mieux, — ces paroles, tout à coup, tombent au rang de paroles ordinaires. Elles ne semblent plus, bien qu'elles soient de Wagner, ni meilleures, ni pires que celles d'un opéra quelconque. Elles ont des qualités incontestables, mais aussi d'incontestables défauts. Avant que l'orchestre descendît dans le magasin des accessoires, on ne percevait, à travers la magie sonore, que les qualités de ces mêmes paroles.

Un de leurs défauts, et qui gêne, qui agace maint auditeur, c'est la fréquence des allitérations. Écrire une suite de mots où la même consonne revient fort souvent, nous semble une amusette et non une grande beauté. Mais il peut y avoir là un moyen d'émotion propre à la langue allemande ; pour le sentir, peut-être faut-il qu'un inconscient accord se soit fait, dès l'enfance, entre les mouvements

de l'âme et les sonorités du langage maternel...

En tout cas, les paroles sont d'un style alambiqué, chantourné, qui est parfaitement insupportable. Ces héros de la *Tétralogie*, couverts de peaux de bêtes, et, en quelque sorte, préhistoriques, parlent comme des petits-mâîtres, comme des précieuses souvent ridicules, ou, si on préfère, comme un *Herr Doctor*. Ce ne sont que *concetti*, sentences sibyllines, jeux de mots, calembours, et autres gentilleses prétentieuses et agaçantes. Faire papilloter, l'un contre l'autre, les mots *Rheingold* et *reines Gold*, ne semble pas plus spirituel que de dire : *dur or, ordures* ; — à moins que semblable chose ne devienne spirituelle, ou profonde, en allemand.

Aussi bien, les plus pesants *Doctoren*, qui signent leurs articles avec leur titre de *Doctor*, imitent ces gentilleses. Pour complimenter les chanteuses (les *Filles du Rhin*) qui apparaissent comme de fraîches ondines dans le Rhin opalisé, l'un d'eux, fort gaillardement, écrivait :

« Le père Rhin peut être fier de ses filles... Mais celles-ci aussi peuvent être fières de monsieur leur papa (*auf ihren Herrn Papa*) ; car le père Rhin (*Vater Rhein*) est aussi le père Klein, le machiniste... »

N'insistons pas. — Mais vraiment, quand Tristan, qui devient *Tantris* ; quand Parsifal, qui est appelé *Falparsif* ; quand Loge, qui mérite tant d'éloges (style wagnérien) ; quand Mime, qui ne paie pas de mine ; quand Fricka, qui se fâche avec fracas ; quand tous ces héros de légende et de rêve recherchent des allitérations de poète déliquescents, des coq-à-

l'âne de vaudevilliste appliqué, ou des sentences mystico-schopenhauériennes, vraiment on peut regretter que l'orchestre ne chante plus qu'à travers un bâillon : l'orchestre, quand on l'entendait mieux, dispensait d'écouter les paroles.

L'orchestre, la séduction et la volupté par le son, voilà d'où vient le charme de Wagner. Son génie s'est exprimé surtout par la polyphonie instrumentale : pour un compositeur, quel admirable titre de gloire !

Hélas, Wagner fut aussi un homme de théâtre.

Artiste conscient, Saxon volontaire, il voulut unifier ces éléments disparates : le symphoniste et l'homme de théâtre. Il écrivit donc lui-même ses livrets, et il écrivit beaucoup d'ouvrages théoriques, et il perfectionna l'usage des *leitmotifs*, et il voulut avoir un théâtre fait pour lui seul, et il provoqua ou encouragea les plus étranges commentateurs ; et puis les imitateurs et les snobs se mirent de la partie ; si bien que son œuvre, et même son génie, furent pris dans la gangue du wagnérisme.

Vingt-cinq ans, depuis sa mort, se sont écoulés. Le wagnérisme, comme une carapace parasite, commence à s'effriter. En France, grâce à un culte renaissant pour la musique de chambre, grâce aux diverses influences de César Franck, de Gabriel Fauré, de Vincent d'Indy, de Charpentier et de Claude Debussy, bon nombre de jeunes musiciens, la critique, et l'élite du public se sont libérés du wagnérisme. On commence à ne plus croire que la seule raison d'être de Bach, de Mozart, de Beethoven

et de Weber, fut de préparer la venue de Wagner.

En Allemagne, on ne le croit pas encore (1908). Pour quelques fanatiques fort écoutés de tous, la fleur suprême de la civilisation allemande, c'est Wagner. Et l'on sait que, dans le rêve des pangermanistes, cette civilisation, cette *kultur*, est celle de l'avenir.

Au lendemain de 1870 et de la proclamation du *Deutsches Reich*, l'agissante volonté de Wagner s'exacerba ; Louis II, qui jouait au Louis XIV et dépensait des millions pour un lit de parade, s'intéressa au projet de Bayreuth. Des exaltés, alors, purent croire que les *Wagner-Festspiele* acquerraient une portée mondiale. Par ces solennités augustes, l'Allemagne, espérait-on, jouerait le même rôle que la Grèce lorsqu'elle attirait le monde antique à Olympie.

Vers 1900, un prince régent, fort avisé et influencé par Berlin, prit sous sa protection un ingénieux projet. Puisque Bayreuth était une source de profit et attirait beaucoup d'Allemands du Nord, on imagina de travailler tout ensemble à la fusion de l'Allemagne et au profit des hôteliers munichois : on décida de faire un *double* de Bayreuth.

Par malheur, le charme de Bayreuth, après avoir opéré pendant vingt ans, était déjà bien fatigué. En vingt ans, la musique et le goût musical avaient évolué hors d'Allemagne ; le véritable centre d'influence s'était déplacé et fixé de nouveau à Paris ; comme toujours, la direction avait été donnée par



ceux qui marchent à l'avant. Bayreuth, vers 1900, avait déjà perdu toute portée artistique.

La succursale munichoise, depuis, vient de rompre définitivement l'illusion du wagnérisme : elle rend, aux auditeurs qui reviennent de Bayreuth, quelque lucidité. Ils constatent que la grande idée qui présida à la construction de ces théâtres wagnériens est une *lapalissade* : toutes les places sont de face, parce qu'on a supprimé toutes les places de côté. Rendus lucides, ils ne pensent plus que le principal mérite d'un compositeur de génie soit de mettre son orchestre dans une cave. Et, dès lors, ce qu'ils venaient entendre aux *Wagner-Festspiele*, ils découvrent qu'ils peuvent l'entendre presque partout, et beaucoup mieux (et j'ose ajouter : pour beaucoup moins d'argent).

Il ne manque pas de bons théâtres, comme la Monnaie de Bruxelles, ou notre Opéra-Comique, ou tel théâtre de province, comme celui de Lyon, où le Wagner ne soit fort bien joué. Il est hors de doute que les *Maîtres Chanteurs*, dans notre Opéra de Paris, montés avec luxe et même avec goût, chantés et joués par des artistes comme Renaud, exécutés par un orchestre où abondent des instrumentistes hors de pair, donnent une sensation d'art beaucoup plus pure et plus prenante que dans les temples wagnériens. A l'Opéra, *le Crépuscule des Dieux* est interprété avec un éclat vocal, avec une souplesse et une sûreté, une perfection que Bayreuth et Munich peuvent envier.

Quant aux autres œuvres de Wagner, à part *le Vaisseau fantôme*, *Tannhäuser* et *Lohengrin*,

n'est-ce pas au concert, et par fragments, qu'il faut les entendre? La représentation scénique n'ajoute rien à *Tristan*, si ne n'est un effet d'écharpe, et lui fait beaucoup perdre. Quant aux filles du Rhin, si souples dans les ondulations de l'orchestre, que gagnent-elles à être représentées par trois actrices suspendues à trois cordes, comme pour une pénible leçon de natation? Les chevaux des Valkyries, bondissant sur les nuages, ne deviennent-ils pas ridicules quand on nous montre des projections lumineuses ou des petits chevaux de bois?

Le génie de Wagner, libérons-le du machiniste et des feux de bengale ; ne croyons plus que le *drame lyrique* est la fusion de l'orchestre symphonique, des voix et du magasin des accessoires ; délivrons Wagner de ses paroles rocailleuses, de son bric-à-brac et de sa philosophie ; libérons-le de ses commentateurs, de ses disciples et des pangermanistes délirants.

Quant aux *Wagner-Festspiele* de Munich, cette parfaite mais désenchantée contrefaçon du magique Bayreuth, rendons-leur grâce d'avoir détruit le mirage du wagnérisme.

Désormais, nous savons que nous pouvons jouir de l'intégral génie de Wagner dans beaucoup de bons théâtres, et, mieux encore, dans nos grands concerts dominicaux, chez Colonne, chez Lamoureux ou au Conservatoire.

## EDVARD GRIEG

*Poète des fjords.*

La musique de Grieg, vers 1890, connut une vogue singulière parmi la jeunesse française. Cet engouement gagna tout le public des concerts : la *Suite de Peer Gynt*, le *Concerto* et la *Suite d'Holberg* furent souvent acclamés.

Alors, en 1894, le compositeur scandinave vint à Paris ; il dirigea lui-même, aux concerts Colonne, un festival de ses œuvres. Tous les amoureux d'art étaient là ; et il y avait encore beaucoup d'autres auditeurs, car la vaste salle du Châtelet était pleine. Elle eut même, ce dimanche-là, une contenance extraordinaire et vraiment fabuleuse. Parlez de Grieg dans un salon : quelqu'un ne manquera pas de rappeler ce fameux festival, et chacun s'écriera : — J'y étais.

Ce jour-là, tandis que Raoul Pugno, pesant, massif, posé devant le piano comme une énorme forme éléphantine, laissait distraitement ses mains épaisses, puissantes, pétrir le clavier, et susciter, comme par une magie, un poétique sortilège de sons veloutés et caressants, — Edvard Grieg, observé par tous, guetté, adulé, apparaissait, inoubliable.

Grieg, petit, menu, les jambes ployées, mal à l'aise et s'effaçant, gêné d'être là, nerveux, sursautait comme un oiseau mécanique. Il battait la mesure

avec de minuscules saccades. Penché sur son pupitre, il semblait plonger vers l'orchestre. Au-dessus de la courbe noire de son dos arrondi, s'ébouriffaient, sauvagement vivaces, de longs cheveux tout raides, dont la blonde rousseur commençait à blanchir...

Soudain, dans les applaudissements et les clameurs, il faisait face au public, saluait, disparaissait...

A peine avait-on pu remarquer son visage épanoui par le grand air du pays natal, — son visage d'une clarté enfantine, lumineux, tout rose, barré par une grosse moustache jaunâtre, qui retombait aux deux pointes, comme un croissant retourné... Mais ses yeux avaient jeté leur éclat bleu. Troublés, apeurés, ces yeux étranges, brillants, limpides, profonds comme l'eau des fjords, mais surmontés par de broussailleux sourcils, cachés à demi, et tout pleins encore des rêves longtemps caressés dans une solitude lointaine. Ils tremblaient, ces yeux au regard volontaire, obstiné, mais timide, ~~et~~ ils tremblaient comme ceux d'un oiseau qui tombe, de l'immense silence de l'espace, dans un tumulte qu'il veut fuir.

Grieg, quelques années après, en 1902, revint à Paris, et reprit le bâton chez Colonne. L'avouerais-je? Je ne retournai pas voir un enchanteur que j'avais trop aimé. Je l'aimais moins alors. Et surtout il se produisait dans une mêlée de passions politiques où son charme risquait de s'évanouir : les uns préparaient leurs sifflets, les autres recrutaient des claqueurs. Le concert se changeait en réunion publique, en manifestation avec orchestre et vocifé-

rations obligés. On ne pouvait plus y chercher l'oasis spirituelle où flottent des mirages familiers.

Ces mirages se sont-ils dissipés à jamais? Peuvent-ils encore renaître et aussi séduisants qu'autrefois?

Le charme de toute musique, hélas, est instantané comme nous-mêmes. S'il est enclos, s'il sommeille dans les notes imprimées sur le papier, c'est par nous qu'il s'éveille et revit, c'est en nous qu'il prend sa puissance d'évocation. Il est donc dans la dépendance de nos âmes : elles s'ouvrent à lui ou le repoussent, selon la fantaisie ou les multiples nécessités de nos heures diverses.

La musique de Grieg est imprégnée de l'âme scandinave. Aux spécialistes du folklore, il appartient de déterminer ce que l'ingénieux compositeur emprunta aux chants et aux danses populaires. Évidemment, il leur doit beaucoup.

Mais ce n'est point par un placage, par une marqueterie de thèmes, que notre sensibilité naguère fut séduite. D'autres musiciens, auparavant, avaient utilisé les mélodies scandinaves. Par malheur, captifs de leur éducation allemande, ils les avaient germanisées. Bien plus, formés sous l'ascendant de l'école de Leipzig, ils les avaient *mendelssohnisées*. Grieg, plus artiste, plus poète, se libéra souvent d'une déformation étrangère ; il sut être lui-même. Plus exactement, il sut *devenir* lui-même. Ses frères spirituels, ses profonds éducateurs, ce furent Schumann, Chopin, Schubert. En eux, il trouvait les maîtres dont il avait besoin pour s'initier à son expression personnelle et intime. Leur art contenait



déjà, par une anticipation imprévue, les germes de cet art personnel qu'il allait combiner et créer, qu'il allait animer de son âme.

Sa musique, vers 1890, trouva dans les jeunes gens de notre génération les auditeurs, les propagateurs les mieux appropriés. Artistes, hommes de lettres, poètes déjà enrôlés dans le wagnérisme et fatigués de sa tyrannie, peu touchés par la suavité de César Franck, par les troublantes délices de Fauré, par l'outrancière couleur des Russes ou par la grâce divine de Mozart, nous cherchions un autre enchanteur que Wagner. Nous désirions un maître nouveau, presque notre contemporain, et plus subtil que le théâtral Wagner, plus secret, moins raisonneur, moins véhément, moins grand peut-être, mais plus intime. A cet âge où l'on mêle l'exaltation de l'art au désir de l'amour, nous voulions affiner nos jeunes rêves dans une musique encore inentendue, nous aspirions à les magnifier dans un culte nouveau.

Parmi nous, le succès de la musique de Grieg fut immédiat.

D'autres poètes des sons (et c'étaient les initiateurs mêmes de Grieg) nous avaient préparés à nous abandonner à lui. La mélancolie et la passion, l'amoureuse intimité de Schumann ; la douceur triste et résignée, la grâce de Schubert ; les sursauts, la fièvre, le *rubato* frissonnant de Chopin, — déjà nous nous plaisions à les faire revivre en nous. La musique de Grieg, soudain, et avec l'imprévu des nostalgiques mélodies scandinaves, nous apporta un reflet de ces maîtres aimés, un double, dont la

séduction était insoupçonnée. Nous ne pûmes résister à ce charme à la fois accoutumé et nouveau. Comme un charme ancien, il connaissait le chemin de nos cœurs ; mais il nous apportait des troubles inédits : nos rêves, stimulés par lui, apparaillaient pour des régions encore vierges.

Ce fut un engouement sincère. On nous révélait alors les drames d'Ibsen. Dans les expositions de peintres étrangers ou même au musée du Luxembourg, nous nous plaisions à méditer parfois devant ces paysages nordiques, où les étendues de neige se voilent d'un reflet bleu sous un ciel blond comme le miel. D'autres fois, dans un cercle de montagnes, sur la rive d'un fjord glauque et transparent, c'était l'allègre chanson des couleurs vives, vibrantes, vermillons des maisons peintes, laques violacées des bruyères, émeraudes des mousses dont les houppes printanières moutonnent au pied des arbres...

Ce que nous rêvions ainsi devant ces images muettes, Grieg nous le suggérait, plus intimement, par sa musique. Ces paysages lointains, ces décors où les drames d'Ibsen (et même les romans russes) évoquaient alors pour nous l'esprit des races du Nord, Grieg, soudain, les rapprochait de nous, et leur donnait une voix que nous entendions mieux. Sollicités par sa musique, nous imaginions une nature scandinave, presque toute de fantaisie, mais plus belle encore pour nous, plus douce, inconsistante comme un mirage.

*Morceaux lyriques*; andantes de sonates, danses norvégiennes, *Humoresques*, lied de la frémissante Solweig... Nous étions séduits par ces mélodies nées

si loin de nous ; elles nous sollicitaient à d'irréels voyages vers des régions de mystère et de légende. Et, dans une lumière nébuleuse, c'était encore notre rêve, c'étaient nos aspirations mêmes que nous retrouvions. Habitué à nous abandonner à la caresse de Schumann ou de Schubert, nous retrouvions des délices presque pareilles, mais un décor nouveau dans les enchantements de Grieg. Ils avaient aussi une délicatesse, une mièvrerie, une subtilité, et comme une pâleur flottante, auxquelles notre jeunesse ne pouvait résister. Alors nous aimions tant Botticelli et l'harmonieuse dissonance de ses lignes !.. Comme le maître florentin, comme ce faux primitif si savant et si volontaire, le maître scandinave enveloppait nos incertains désirs dans une caresse experte, qui nous semblait naïve.

Alors, par un jeu de la mode, Grieg, artiste délicat, épris de nuances, et dont les menues et précieuses élégances se dissimulent sous une apparence de naïveté ou d'expansion mélodique, — Grieg, qui avait patiemment élaboré le meilleur de son œuvre pour des auditeurs de bonne compagnie, devint tout à coup un auteur à succès, un mucisien qu'on joue partout.

Tous les pianos, où peinaient de médiocres exécutants, dirent et redirent les *Pièces lyriques*, qui ne demandent aucune virtuosité ; toutes les jeunes filles, qui croyaient chanter parce qu'elles avaient un filet de voix, soupirèrent les *lieder* transcrits dans tous les tons ; et tous les orchestres, vulgarisant la *Suite de Peer Gynt* dans les concerts et même dans les casinos, firent bondir et onduler la petite

danseuse mauresque Anitra, après avoir atténué jusqu'au silence, dans la *Mort d'Ase*, les plus agonisants *diminuendo* de *pianissimo* et de *perdendosi*. Quant aux sonates, trop élégantes, trop agréables pour ne pas conduire la musique de chambre vers la musique de salon, elles triomphèrent, inévitablement, dans tous les salons.

C'était trop.

Un ingénieux compositeur, un intimiste adroit et raffiné, un *lakiste* des fjords, n'apportait pas une substance musicale assez riche, une inspiration assez ample, assez générale ni assez profondément humaine, pour fournir longtemps à cette admiration déréglée... En moins de vingt ans, il perdit ses admirateurs : sa musique ne souleva plus que le dénigrement. Même quand il mourut, en 1907, il n'obtint guère que des éloges cursifs et condescendants. Dans les propos entre musiciens, on l'exécutait d'un ton cavalier :

— Grieg?... Mais ce n'est rien du tout, déclarait-on journallement. Quatre mesures de mélodie populaire, deux ou trois artifices d'harmonie, et voilà tout !...

Jugement excessif, jugement injuste, — comme tant d'autres.

Si l'on prenait le temps de réfléchir un peu, au lieu de céder uniquement aux caprices et aux coups de nerfs ; si l'on tâchait de ne pas être ingrat pour un musicien qu'on a aimé, peut-être aurait-on quelques chances de le situer à la place qui lui convient.

Grieg, à la vérité, n'est pas un très grand musicien, un créateur puissant ; mais il est un artiste fort

agréable. Le souffle lui manque, mais non la délicatesse ni l'élégance. Avec une intelligence fort clairvoyante, avec une exacte estimation de ses forces, — avec un style méticuleux, avisé, souple, surveillé, soucieux des bons exemples et recherchant gentiment des audaces si menues qu'elles ne pouvaient pas surprendre bien longtemps, — il se proposa de parfaire une œuvre légère et fine, un peu grêle, mais poétique et pittoresque, rêveuse et distinguée. Une telle œuvre, restreinte mais charmante, sans profondeur, mais non sans joliesse, il sut la réussir.

Tous les artistes, même avec des visées plus grandes ou plus ambitieuses, n'ont pas le bonheur de remplir leur dessein. Avant Grieg, le musicien danois Niels Gade avait tenté d'utiliser le fonds des mélodies populaires du Nord. Disciple et ami de Mendelssohn et de Schumann, attaché longtemps au Gewandhaus de Leipzig, Niels Gade ne sut pas rompre l'empreinte de l'école allemande. Au contraire, Edvard Grieg, avant ses trente ans (vers 1860), secouait déjà le joug du Conservatoire de Leipzig, où il n'avait été qu'un élève passager.

Épris de sa liberté, éclairé par l'insuccès de Gade, encouragé par Liszt qu'il rencontre à Rome et auquel il soumet son élégant *concerto* (que domine encore l'influence de Schumann), Grieg comprend que sa propre originalité, son charme et sa poésie, lui seront donnés par son pays même. Il modèle ses *lieds* sur les chants norvégiens ou scandinaves ; il anime sa musique d'orchestre ou de piano, et même ses sonates, aux rythmes des danses populaires. Bien plus, lié avec Ibsen et Bjørnstjern-



Björnson, marié avec une cantatrice qui s'était vouée à la diffusion du folklore, Grieg, fidèle à la Norvège qu'il habite presque constamment, se retire dans une villa voisine de Bergen, et d'où la vue s'étend sur un paysage bien caractéristique : un lac, un fjord, entouré de forêts de bouleaux et chênes, et dominé par d'abruptes montagnes. Là, dans cette solitude lumineuse, longuement, patiemment, il s'imprègne de l'âme de son pays, il l'interroge, il l'écoute, il l'entend mystérieusement chanter en lui-même.

A l'extrémité de son parc, dans un petit chalet de bois, il passe de longues heures, seul avec le paysage, et improvisant au piano, travaillant, corrigeant, ciselant ses essais de musique comme des bijoux finement orfévres. Il aime cette solitude ardente ; il la défend contre ses amis mêmes. Sur une pancarte près de la porte, il fait afficher :

« Edvard Grieg désire qu'on ne vienne pas le voir avant quatre heures de l'après-midi. »

Il médite, il rêve ; il cherche ce qui est vraiment lui, sous tant de réminiscences que la mémoire lui apporte. Épris de perfection et de clarté, il reprend contact avec les initiateurs qu'il s'est choisis : outre les œuvres du folklore nordique, c'est surtout Schumann, Schubert et Chopin ; mais il sait ne pas devenir leur esclave ni leur épigone. Par une lente et persévérante, par une volontaire et scrupuleuse élaboration, il s'efforce d'amener à la vie de l'art, en des pages délicates et accomplies, la beauté lumineuse et précise, la passion rêveuse et la nostalgique poésie qu'il respire sur la terre où il est né

et où sa vie s'écoule. De fait, il accomplit le labeur précieux et avisé d'un *musicien d'anthologie*. Utilisant le vaste apport du romantisme, il l'adapte à ses fins particulières : il est un *alexandrin* du Nord. Son œuvre, sous une apparence gracieuse et frêle, révèle un artiste volontaire et maître de son art, et aussi un poète qui sut écouter le chant de son cœur et de ses rêves.

C'est pourquoi elle mérite de durer.

Certes, les auditeurs n'ont plus désormais les mêmes aspirations, le même engouement, que les jeunes esthètes et le public d'avant 1900. Parmi les anciens fervents, même ceux qui croient avoir le moins changé, éprouvent combien toute musique, bien qu'elle reste identique à elle-même, devient autre, incessamment : ceux qui la perçoivent changent chaque jour.

Depuis le début du vingtième siècle, les amateurs d'art ont entendu des musiques diverses, et même beaucoup de fausses notes : je parle des fausses notes faites exprès. A chaque saison, peut-on dire, certains groupements de notes passent d'une catégorie dans la suivante : agaçants d'abord, puis savoureux, ensuite inexpressifs, et enfin rebutants. Aujourd'hui, l'*écriture* de Grieg, puisqu'on ramène souvent la musique à une question d'*écriture*, doit sembler « pauvre » aux croque-sols et aux snobs en mal de polytonalité, de doublures à la seconde, de gammes édentées ou chinoises, de rythmes nègres et autres gentilleses.

Peut-être aussi, le charme de Grieg, pour avoir

opéré trop vite et trop souvent, s'est-il fatigué. Il en advint ainsi de Chopin lorsque des mains nombreuses, inlassables mais inhabiles, se mirent à le tapoter sur tous les pianos. Tous les pianistes devaient beaucoup l'aimer, car ils le châtiaient, ce passionné, à tour de bras ; Chopin, nerveux et frémissant, n'en pouvait mais... Grieg le remplaça sur la claie du martyr, c'est-à-dire sur le piano des jeunes filles et de leurs professeurs : aussitôt, dans un silence propice et mérité, le génie de Chopin reconquit tout son pouvoir.

Moins profonde, moins personnelle et novatrice, l'œuvre de Grieg reprendra peut-être, après de nouvelles sautes des engouements musicaux, quelque chose de son charme d'autrefois. Certes, l'ensemble de circonstances qui lui assura (un peu avant 1900) l'étonnant succès d'une révélation, n'a guère de chances de se reproduire d'une façon aussi prodigieuse. Malgré tout, les meilleures pages de Grieg peuvent garder longtemps encore une séduction prenante, à laquelle plus d'un cœur, surtout pendant les troubles de l'adolescence, résistera peu.

Seules restent vraiment vivantes les musiques qui savent stimuler nos aspirations mystérieuses. Selon les modes changeantes, selon les clartés ou les éclipses qui se font dans les esprits et dans les âmes, les idéales régions évoquées par la musique et qui plaisent aux inconscients besoins des hommes, ne sont pas toujours les mêmes. Nos rêveries, capricieusement, changent de villégiatures. Certaines œuvres, que les foules visitaient jadis, semblent

des ruines dans un paysage abandonné. Mais parfois la génération suivante y vient cueillir de nouveaux rêves.

## CHABRIER

*Les angoisses et la tendresse d'un génie bouffe* (1).

Plus d'un amateur de musique, sans être déjà parvenu à la vieillesse, peut se rappeler qu'il a vu Chabrier. Au Cirque d'Été, avant que les Concerts Lamoureux aient abandonné les Champs-Élysées, nous l'avons vu parfois, quand on jouait de sa musique. Derrière les loges découvertes, s'arrondissait un étroit *promenoir*; c'est là, vers 1890, que se retrouvaient nombre de wagnériens de la jeune génération d'alors. Aussi, lorsque *España* était acclamée, avec quel respect, quelle reconnaissante admiration regardions-nous le vieillard à la face boursouflée et jaunie, le crâne chauve, de gros yeux saillants et fixes. Il nous semblait d'un calme imposant, d'un détachement olympien, puisqu'il assistait à son triomphe sans même en paraître touché.

Malheureux Chabrier : nous ignorions sa déchéance physique. A cinquante ans, déjà glacé par la paralysie générale, il se survivait à lui-même. Comment s'était-il usé si vite?

(1) Des lettres de Chabrier ont été publiées çà et là, en brochures ou dans les revues, notamment par M. Legrand-Chabrier. Notre confrère, M. Robert Brussel, qui a beaucoup fait pour la mémoire de Chabrier, prépare un ouvrage important, qui est impatiemment attendu.

« Je ne compte plus », écrivait-il à un ami en 1892. Pourtant c'était au lendemain d'un succès que Chabrier venait de remporter, enfin, sur un théâtre de France. Mais cette joie ne lui masquait pas qu'il lui restait peu de force. Et, en décembre 1893, quand le public de l'Opéra se levait, se tournait vers lui et acclamait l'auteur de *Gwendoline*, lui, indifférent, déjà séparé de la vie, il ne comprenait pas que ces clameurs le saluaient. On dut le forcer à s'avancer vers le bord de la loge : il mit la main sur son cœur et pleura...

Quelques mois plus tard, à cinquante-deux ans, il s'éteignait.

Sa musique, pourtant, est un épanouissement de vie, un jaillissement spontané, fantasque, rieur, imprévu, un éblouissement de jeunesse, une joie de chanter, de faire bondir des rythmes. Et lui-même, robuste, de large carrure, trapu, la tête massive sur des épaules de colosse, il apparut longtemps comme un de ces vigoureux montagnards qui descendent de notre Massif Central et qui gardent, dans leur noueuse ossature, l'inébranlable solidité des chênes et des rocs.

Sous cette lourde enveloppe, une âme ardente, mobile, toute en sursauts et en fougades, avec des tendresses d'adolescent, avec d'énormes explosions de personnage bouffe et pantagruélique, était comprimée, frémissait, bouillonnait, toujours prête à déborder, à jaillir, excessive, rutilante, illuminée par son flamboiement intérieur.

Quelle longue lutte épuisante et qui le terrassa ! En lui la musique, par éclairs, brillait, s'éteignait.



Elle n'était pas, pour lui, un langage conventionnel et plus qu'à demi mort, appris dans une école et qu'on répète machinalement. Dans son Auvergne natale, puis dans un lycée de Paris, il l'avait d'abord apprise par goût, par toquade, en amateur. Au piano, une adresse prodigieuse lui tenait lieu de virtuosité. Il suivait les conseils d'un compositeur-pianiste, ancien disciple de Chopin, nommé Wolff : ce fut alors, dans l'atmosphère du génie de Chopin, une première et profonde inhibition musicale, qui prépara Chabrier au culte de Wagner.

Cependant, pour gagner sa vie et faire un semblant de métier, cet exubérant, ce fantasque était prisonnier dans un ministère. Chaque jour, vague plumitif, il était enfermé dans une casemate de cartons verts.

Cela durait depuis quinze ans, quand des amis l'entraînent à Munich. On donnait *Tristan*. Dans le théâtre, l'obscurité se fait et l'orchestre commence le prélude. Tout de suite Chabrier éclate en sanglots :

— Oh ! ce *la* des violoncelles, dit-il à ses voisins, à Vincent d'Indy, à Duparc ;... il y a dix ans que je l'attends ! »

A son retour, Chabrier quitta son bureau de ministère : désormais, il serait tout à la musique.

Il avait trente-huit ans (fin 1879). Jusqu'alors, comme compositeur, il n'avait guère improvisé que des pochades. Avec Verlaine comme librettiste, des fragments d'opérettes, ou plutôt des fantaisies d'atelier : *Vaucochard et fils*, ou encore *Fisch-ton-Kan*. Puis un opéra-bouffe, *l'Etoile*, où se révèlent

des dons incontestables, et *Une éducation manquée*, opérette en un acte, où il y a de l'élégance, de la facilité mélodique, de l'esprit et de la joie.

Aimable, toujours en train, truculent, et la bonté même, séduisant ou plutôt éblouissant dès qu'il improvisait au piano, il est pris par Charles Lamoureux comme chef des chœurs et répétiteur. A l'automne de 1882, il voyage en Espagne :

— Trop de merveilles, écrit-il à un ami ; ... et les Espagnoles, je ne te dis que ça ! Elles sont réussies, les petites mâlines !... Leurs pieds sont si petits que je ne les ai jamais vus !... Tous les soirs, avec ma femme, nous roulons les cafés-concerts ; ... je n'ai pas besoin de te dire que j'ai noté une masse de choses... »

Et déjà dans cette lettre, il transcrit quantité de rythmes et de motifs. Durant des mois, après son retour, il reprend toutes ses notations d'Espagne, ses impressions, ses germes d'idées. Acharné, passionné, il les transforme, les coordonne dans une élaboration vraiment créatrice, il les colore de sa palette orchestrale, il leur donne le souffle de la vie : aussitôt, en décembre 1883, aux Concerts Lamoureux, est acclamée sa merveilleuse *España*.

Célèbre désormais et bientôt populaire, il allait commencer, avec une ardeur épuisante, la lutte qui devait le terrasser en moins de dix ans.

Car il était dans une situation sans issue, et il le voyait.

Nous savons que cette idée peut surprendre. Il est entendu que Chabrier est un auteur bouffe,

donc un homme gai, bon vivant et sans nulle histoire. C'est là, en effet, ce qui apparaît d'abord et le plus souvent. Mais, en lui-même, n'y eut-il aucun doute d'artiste, aucune angoisse, aucun découragement, aucune crise : il voyait qu'il luttait pour conquérir l'impossible. Et chez cette nature impulsive, débordante, de quelle violence devaient être ces accès qu'il cachait, qu'il comprimait en lui-même.

L'année d'*España*, en pleine confiance, il sent que les milieux artistiques lui sont hostiles :

« Je suis *vieux jeu*, écrit-il à un ami ; pour ces jeunes maîtres, je suis *archi vieux jeu*... Lalo aussi. Franck lui-même pareillement. »

Et dans cette lettre, voici, tout à nu, l'irritation. l'aigreur, la colère. Il sent bien, il sait qu'il a raison ; mais il souffre de vivre parmi ceux qui se trompent, de dépendre d'eux pour la diffusion de son œuvre, car ils font l'opinion.

Il souffre de ne pas pouvoir s'abstraire, se cuirasser dans une indépendance sereine : toujours prêt à s'épancher, il n'était guère né pour se faire des *templa serena*.

Donc, il vitupère :

« Au fond, Wagner leur semble usé jusqu'à la corde... *Ils font tous la même musique* ; ça peut être signé de celui-ci, de celui-là, peu importe ; ça sort du même atelier. C'est de la musique où l'on veut tout mettre et où il n'y a rien... Dans cet ordre d'idées, on peut facilement être dépassé dans dix ans... Pendant ce temps-là, le chœur d'introduction d'*Obéron* (en *fa*), que j'entendais hier encore, est

simplement et naïvement éternel... Berlioz, français avant tout, en mettait-il de la variété, de la couleur, du rythme. — Ça manque d'unité, me répond-on ! Moi, je réponds... (Et Chabrier écrit le mot illustré par Cambronne)... Oui, de la variété, de la vie, pardessus tout et de la *naïveté*, si c'est possible ; et c'est ça le plus dur... Vouloir épater la galerie ? Voilà l'ennemi. Oui, la galerie est épatée, certes ; elle ne l'est qu'une fois de cette façon-là ; on ne l'y repince pas deux... Voulez-vous que je vous dise ? *Ils n'y croient pas*, à leur musique ; ils la trouvent *bien faite*, moderne ; mais elle les *embête* (ici un mot plus fort) tous les premiers ; mais voilà : il faut faire comme ça, sous peine d'être un *pompier*, comme ce sacré Weber ou ce butor de père Beethoven... »

Bougonnant ainsi (et d'ailleurs sans nulle méchanceté), tempêtant et jurant contre les petites chapelles, les coteries et les esthéticiens, il se laisse capter par les librettistes les plus dangereux pour lui. Les uns lui fournissent une mauvaise opérette, maquillée en opéra-comique : *le Roi malgré lui* ; et les autres, accablant cet impulsif sous une littérature artificielle et prétentieuse, le lancent dans les symboles et les grandes histoires en baudruche : *Gwendoline*, *Briséis*.

Et le voilà des journées entières, lui, le prime-sautier, à se « torturer la cervelle » pour fabriquer du *drame lyrique*. Près de Tours, à la Membrolle, il se lève chaque jour à cinq heures du matin et se couche chaque soir vers neuf heures. D'une lettre à l'autre, il parle de ces « superbes envolées de temps pour travailler » :

— Je ne suis pas de ceux qui réclament huit heures de travail, puisque j'en travaille dix, onze et quelquefois douze. »

Si bien qu'en moins de dix ans, ce montagnard taillé en Hercule, ce bon vivant, ce joyeux compagnon, dont la bouffonnerie même était un surcroît de force et d'allégresse, fut réduit à n'être plus que l'ombre de lui-même. A cinquante ans, un moribond. Il se survit ; il ne comprend même pas son triomphe.

Ce drame intérieur de sa destinée, ce martyre d'un artiste qui travaille contre son génie et qui s'épuise, se consume, il l'a caché. Même dans ses lettres, on le voit à peine, et il faut plutôt le deviner, grâce à tout ce qu'on sait de l'existence de Chabrier et de son caractère.

Lui-même, sauf par accès, y pensait-il ? Il n'en parlait guère ; il se plaignait rarement dans sa correspondance ; il plaisantait, écrivait d'énormes bouffonneries, des truculences, des jurons ; il oubliait son mal secret et le faisait ignorer aux autres.

Excellent Chabrier : ce gros homme farce, si drôle avec ses bras courts et sa bedaine trop bien nourrie, il n'était que tendresse et bonté. Quand un ami, par des placements malheureux, lui fait perdre une partie de sa petite aisance, il pense tout de suite :

— Mais cet ami, que va-t-il devenir lui-même ?

Nul orgueil, nulle vanité, nulle jalousie d'artiste. Ah ! comme on aimerait que tant d'admirables documents fussent enfin publiés tous et réunis en



volume. On y verrait le Chabrier véritable : une simplicité, une pureté d'âme, une rectitude et une merveilleuse tranquillité intérieure, celle que donne une âme profondément chrétienne.

Car ce cocasse, ce tonitruant réjoui, il portait en son cœur, sans le savoir, la foi, l'espérance et la charité : si de tels mots surprennent d'abord, ce sont pourtant les seuls qui conviennent. Qu'on lise les émouvantes lettres qu'il écrivait, deux fois par semaine, à une vieille servante paralysée : sous leurs éclats de gaieté, qui veulent distraire et consoler celle qui va mourir, passent une douceur et une résignation forte, que le cœur de l'homme ne fait pas naître de lui-même.

Qu'on lise aussi cette lettre, si émue sous une forme enjouée : son fils cadet fait sa première communion, et Chabrier écrit à sa femme, qui est parmi ses enfants, ses « petits loups » :

— Embrasse bien les petits loups pour moi et particulièrement le louveteau qui accomplit demain un acte caractéristique et plein de douceur. Recommande-lui de demander à Celui qu'il invoque de nous protéger tous, nous qui cherchons à faire de notre mieux et qui ne sommes pas des méchants ; dis-lui de demander pour la maman une bonne vue et la santé, des bulletins propres pour le grand frère, et pour le pauvre père beaucoup d'inspirations et un peu d'argent. Ça fait pas mal d'affaires, tout ça ; et le bon Dieu est toujours très occupé. Mais les jours de première communion, je suis certain qu'il dresse spécialement ses oreilles divines pour écouter les petits enfants, épris du ciel et frisés pour la cir-

constance, et que finalement il doit être très doux, très coulant, très accessible ; et les petits enfants, c'est si roublard ! J'espère énormément.

« Tâche de trouver quelques heures dans l'après-midi pour aller avec tes jeunes calices embrasser la pauvre vieille qui s'embête là-bas et vous attend de tout son cœur ! Fais-le, je t'en prie : pour les enfants, c'est un pieux devoir, c'est ensuite un plaisir ; ça leur apprend à se souvenir et ça les rend bons... »

Ainsi écrivait ce musicien bouffe. Sous son aspect pantagruélique, il portait des trésors de tendresse. Déjà touché par une vieillesse hâtive, il voyait à peine ses causes de souffrance, parce que ses « joyeusetés » l'étourdissaient, et aussi parce qu'il gardait l'âme pure et confiante d'un enfant.

## REYER

« *Modiste* » ou « *musicien de théâtre* ».

Lorsque Reyer mourut, en 1909, ses opéras de *Sigurd* et de *Salammbô* paraissaient encore, de temps à autre, sur la scène de l'Opéra. Aussi, durant une semaine, la mort fit de Reyer une « actualité ». Alors les articles nécrologiques, les discours officiels se hâtèrent d'attribuer à *Sigurd* et à *Salammbô* une radieuse immortalité. Les vivants, sans doute, sachant gré à Reyer d'être mort lui-même, le remerciaient par de trop bonnes paroles. Une politesse en vaut une autre. Il meurt, aussitôt on console son cadavre :

— Ah ! cher maître, rassurez-vous, vos œuvres sont immortelles !

Faut-il rappeler le mot (peut-être légendaire) de Spontini, l'auteur de *la Vestale* ? Malade, et fort âgé, Spontini recevait la visite d'un jeune compositeur. Celui-ci, avec un enthousiasme naïf, s'écriait :

— Maître, que vous importe la mort, puisque vos œuvres sont immortelles !

— *Coglione* !... lança le vieillard moribond. Il arrêta les phrases trop lyriques par ce seul mot, *coglione*, qui veut dire *sot*, mais en deux syllabes.

Quant à Reyer, son immortalité fut unanimement reconnue pendant quinze jours. Par malheur, dès l'année suivante, l'Opéra reprit *Sigurd*, puis *Salammbô* ; bien plus, on annonça des publications sur Reyer, des lettres de Reyer, des recueils de feuilletons de Reyer...

Trop de Reyer ! s'écria-t-on aussitôt ; ce mort est trop vivant ! Et d'aimables chroniqueurs, avec une bienveillance mitigée, insinuèrent qu'une telle hâte était de mauvais augure. Si l'on se presse, dirent-ils, de tant s'occuper de Reyer, on a raison : dans quelque temps, personne ne se souciera plus de lui.

« Les morts vont vite », chantait une célèbre ballade. Mais cette ballade, conçue à une époque où les vivants n'avaient pas une vie aussi trépidante que la nôtre, oubliait ce qui fait aller les morts de plus en plus vite : c'est la hâte, l'impatience, la fièvre, la dévorante inquiétude des vivants. Oui, les morts vont vite, terriblement vite, parce que les vivants, au gré de leur caprice de plus en plus

changeant, les immortalisent un jour et les rejettent, presque le lendemain, dans l'oubli.

Pauvre Reyer ! Cette comédie posthume, cette comédie si humaine, ne l'eût pas surpris. Pendant ses soixante années de journalisme musical et de vie artistique, il avait vu beaucoup de comédies posthumes. Combien de gloires, sous ses yeux, s'étaient faites ou défaites ! Combien de modes, qui duraient quelques saisons ! Combien d'engouements d'un hiver !

— Savez-vous ce que nous sommes, nous, compositeurs de musique de théâtre ? me demandait l'un d'eux et non des moindres.

Il se taisait, pour attendre ma réponse.

Ne sachant trop que dire, je hasardai :

— Mais, cher maître, vous et les compositeurs d'opéras, vous êtes des musiciens...

— Non, mon ami, me déclara Massenet, nous ne sommes que des *modistes*.

Boutade, certes, mais qui contient une bonne part de vérité.

La *mode* est toute-puissante dans les théâtres lyriques ; la *mode*, voilà l'omnipotente maîtresse qui règne sur tous : directeurs, chanteurs, étoiles de la danse et petits rats, maîtres du chant, souffleurs, metteurs en scène, décorateurs et machinistes, habilleuses, choristes et coryphées, courriéristes, critiques et dilettantes, et enfin ce qu'on appelle le gros, le bon public, c'est-à-dire le public qui paye. Tous, qu'ils le sachent ou non, subissent cette puissance mystérieuse, mais inéluctable. C'est elle dont

l'influence se retrouve dans les jugements de chacun, et jusque dans ses sensations mêmes. Telle chose plaît ou déplaît, séduit l'imagination, la charme ou la laisse inactive ; telle chose suscite les imposants systèmes esthétiques et se fait doctoralement déclarer géniale ; telle chose au contraire rencontre des risées, du mépris, est ensevelie sous le silence, — par l'effet de cette force fatale : la *mode*.

La *mode*, est-ce son vrai nom ? Je m'en sers parce qu'un musicien de théâtre s'était appelé lui-même *un modiste*. Sans doute bon nombre de musiciens de théâtre seront-ils tout disposés à utiliser ce mot, sinon pour eux, du moins pour leurs confrères. Mais qu'importe le nom ? Mode ou ensemble des circonstances, état des esprits, habitudes d'art, atmosphère morale, — il y a une force, une résultante, faite de mille éléments, mais sans cesse changeante, instable, capricieuse, journalière. Et c'est d'elle que dépend, au jour le jour, la vie ou la mort de la musique de théâtre.

Reyer, clairvoyant, longtemps témoin des choses musico-théâtrales, le savait. Il eût peut-être lancé (en provençal !) le mot italien de Spontini, s'il avait entendu les dithyrambes qui, à peine mort, le proclamaient immortel.

Son maître vénéré, Hector Berlioz, savait aussi que la musique de théâtre est régie par la mode : sa rêverie douloureuse s'en affolait, désespérée, rugissante, hamletique...

Reyer, plus heureux dans la vie et cadet de la romantique génération de 1830, prenait les choses



avec moins de véhémence. Dans son ingénieux cerveau de Marseillais bon vivant, d'homme né dans la lumière et bercé au chant des cigales, robuste, bien portant, et qui devait atteindre quatre-vingt-six ans sans aucune infirmité, il n'y avait pas, comme chez Berlioz, cette dramatique résonnance d'une âme « foudroyée, byronienne, volcanique » ! Il y avait l'indulgence et le scepticisme d'un homme qui sait fumer sa pipe en la savourant, et qui apprécie volontiers les tranquilles plaisirs du whist, sans parler d'autres plaisirs plus palpables : épicurien, prompt à s'amuser, accueillant toutes plaisanteries ou bagatelles, et en particulier les bonnes. Sachant jouir de la vie, Reyer était moins exigeant en immortalité.

Avant la scandaleuse affaire du *Tannhäuser* à l'Opéra (1861), Richard Wagner, pour prendre contact avec le public parisien, donna plusieurs concerts dans la salle Ventadour (aujourd'hui la Banque). Le succès fut tout au plus incertain. Hector Berlioz et Reyer se croisèrent à la fin d'une de ces soirées. Berlioz, squelettique, vidé par la maladie, et roulant sans doute les plus sinistres prévisions dans sa tête décharnée, ne disait rien. Sa jeune femme, pimpante, pépiante, jolie et vaniteuse, ancienne chanteuse sans talent, toute fière de se montrer au bras du vieux lion romantique devenu membre de l'Institut, — sa jeune femme, heureuse de l'échec de Wagner, parlait pour Berlioz, et parlait trop. L'étrange couple croise Reyer ; la chanteuse, aussitôt, de lui dire :

— Quel triomphe pour Hector !

Reyer salue, sourit et passe. Puis il pense :

« Triomphe pour Hector?... C'est aussi, un peu, un triomphe pour Richard !... »

Pour l'œuvre de Reyer, comme pour celle de ses contemporains, la survie au théâtre dépend de la fortune de l'œuvre wagnérienne. Richard Wagner, en conquérant les grandes scènes lyriques, a modifié les habitudes de chacun : il a créé une *mode*. Cette mode, pas plus qu'une autre, ne sera éternelle. L'œuvre et le génie de Wagner continueront d'être admirés ; mais le *wagnérisme*, cette hantise tyrannique, cessera d'être une *mode*. Il est même acquis, depuis 1900 ou 1905, que si cette *mode* domine encore le public, elle est rejetée par les compositeurs ou les dilettantes d'avant-garde ; sans renier Wagner (ou parfois en le reniant), les *avancés* répudient le wagnérisme comme un snobisme déjà fort en retard. Quant à l'œuvre de Reyer, ils la vilipendent (1).

D'autre part, les wagnériens d'avant-hier ne veulent pas entendre *Sigurd*, qui leur paraît un *Siegfried* édulcoré. Sa seule excuse, expliquent-ils, c'est d'avoir préparé l'ancien public de Meyerbeer et de Rossini à entendre le Wagner véritable.

Quels admirateurs utiles reste-t-il donc à Reyer ?

Faut-il tenir compte des auditeurs bénévoles qui vont à l'Opéra entendre *Sigurd* parce qu'on joue *Sigurd*, mais qui entendraient avec le même plaisir

(1) Écrit en 1910. Mais cet état d'esprit ne s'est guère modifié (1924).

*Faust, les Huguenots, Aïda, ou même la Juive?* Public assez nombreux, certes, mais public passif, fort bien intentionné dans son respect pour un grand théâtre, où l'on donne un grand spectacle sous une étiquette officielle (royale, impériale ou nationale); bon public moutonnier, destiné à toujours suivre (en art comme en politique) les minorités plus agissantes.

Si les cénacles, qui parfois préparent l'avenir, font défaut à Reyer, du moins il lui reste des admirateurs sincères qui aiment en lui « le souvenir de leur jeunesse », et aussi de véritables amateurs qui se plaisent à lire et à relire une partition, connaissant d'avance les pages où ils retrouveront le meilleur d'un musicien.

Combien sont-ils, et quelle est leur influence? Est-ce pour eux seuls qu'un directeur parisien maintiendra jamais une œuvre sur son affiche? Est-ce pour eux seuls qu'on préparerait avec soin, avec amour, une reprise de *Sigurd* ou de *Salammbô*, et qu'un orchestre et des chanteurs, prenant la peine de mettre cette musique en valeur, feraient sentir ce qu'elle contient de tendresse et d'émotion, de puissance dramatique, de justesse d'accents, et même de noblesse simple et de poésie?... Car, malgré les cénacles, les amateurs qui jugent par eux-mêmes, savent que la musique de Reyer est *pleine d'idées*.

Hélas, l'admiration de quelques lecteurs disséminés, silencieux, et sans grand ascendant mondain, c'est presque la seule immortalité qui soit réservée à l'élite des musiciens de théâtre. Ceux qui sont

hors de pair, les Gluck, Mozart et Weber, ont aussi une autre immortalité, faite de respect lointain, d'indifférence ; on parle d'eux, on les connaît mal, on les joue peu ou point ; et les compositeurs vivants, si avidement intéressés à ce qu'on les joue eux-mêmes sur la scène, sont satisfaits lorsque les maîtres, représentés chacun par un buste, restent dans le corridor.

Parmi les bustes, Reyer, semble-t-il, conservera une place honorable, dans une pénombre discrète. Si l'on ne se laisse étourdir ni par les dithyrambes qui naguère ont salué sa mort, ni par le dénigrement qui les a suivis, on peut prévoir où il mérite d'être placé : non pas sur le même plan, mais à quelque distance en arrière, dans le voisinage de Gluck, Weber et Berlioz. Il y a cinquante ans, on aurait dit cela dans une citation latine : *proximus sed longo intervallo*.

Quand l'invasion wagnérienne commença de tout balayer devant elle, Reyer écrivit :

— Il ne *nous* reste plus qu'à jeter un regard douloureux sur le passé, à saluer l'avenir et à tomber avec grâce. »

Phrase adroite et malicieuse. Par ce *nous* collectif, Reyer engageait quelques confrères à « tomber ». Quant à lui, malgré son allure de vieux général bourru et bon enfant, il comptait plutôt « plier avec grâce », pour se relever après l'orage.

Pourtant, à de certaines minutes, cette phrase, faite pour le public, correspondait bien à sa pensée secrète. A une jeune fille qui lui écrivait son enthousiasme :

siasme après une audition de *Sigurd*, ne répondait-il pas :

— Attendez, pour admirer *Sigurd*, de connaître *la Valkyrie* et *Siegfried*. »

Sincère et véritable artiste, il respecta son art. Bien que musicien de théâtre, il ne fit pas exclusivement une besogne de *modiste*. Cela est rare et commande le respect.

Grâce à cette conscience d'artiste, il put écrire des pages où il a fait revivre son rêve et son âme même, une âme légère, heureuse, mais capable d'accents dramatiques, éprise de beautés diverses, prime-sautière et tendre, mélancolique avec douceur pour s'être ouverte, en naissant, au chant des cigales de Provence.

La fontaine murmurante où ce méridional a conduit son *Sigurd* et sa Brunehilde pour leur suprême duo d'amour, fait penser à l'ancienne fontaine de Vaucluse, où Pétrarque, enveloppé par un mirage féminin, regardait les fleurs printanières s'en aller dans le courant. On aime à croire que ce bruissement idyllique, mêlé au charme de l'onduleuse et lunaire Salammbô, flotte encore parmi la senteur des tamaris, sur la tombe où Reyer, devant le sourire de la mer azurée, voulut reposer au soleil comme une cigale endormie.

### *Reyer, ami de Berlioz.*

Hector Berlioz jugea Reyer digne de son amitié, et il ne la prodiguait pas. — Je voudrais dire quelles furent, pour Berlioz, non seulement l'amitié de



Reyer, mais encore son ardeur à servir la gloire du compositeur longtemps méconnu.

La première fois que je vis Ernest Reyer, c'était au Concert Colonne. J'étais encore collégien : ce souvenir est antérieur à 89 (j'entends 1889)... Coude à coude, l'auteur de *Sigurd*, déjà chargé d'ans et de gloire, et moi presque enfant, nous attendions devant une porte fermée. Derrière cette porte, ainsi que disait Victor Hugo, « il se passait quelque chose » : l'orchestre venait de commencer de jouer *la Damnation de Faust*.

Or, Édouard Colonne, fort sagement, tenait à faire l'éducation du public : il ne laissait plus entrer personne dès que sa baguette directrice avait commandé le silence.

Nous étions donc condamnés, Reyer, moi et quelques attardés qui venaient de survenir, à ne rien entendre de toute la première partie de *la Damnation*, sinon de vagues éclats des cuivres, étouffés par la porte implacable, et les applaudissements des auditeurs plus exacts et plus heureux que nous.

Mais Reyer n'était pas homme à se laisser décourager.

Au grand effroi de l'ouvreuse et du garde municipal, il se mit à s'escrimer de la canne contre la porte ; il battit d'imprévus contretemps dans le petit carreau, et, soutenu par le flot grossissant des retardataires, il mena un tel vacarme, que les auditeurs assis protestèrent : Édouard Colonne dut interrompre.

Alors nous entrâmes, nous nous assîmes... Co-

lonne, avec le sourire qu'on lui connaît, reprit les quelque cinquante mesures qu'il venait de jouer.

Cette anecdote symbolise assez bien l'attitude de Reyer en face de l'œuvre de Berlioz : Reyer, malgré tous les obstacles, et malgré des musiciens trop confraternels, entraîna le public jusqu'à Berlioz. Si les œuvres du compositeur romantique ont conquis le public, Reyer les y aida de la manière la plus efficace.

Entre ces deux maîtres, il y avait quelques affinités : même sans rien connaître de leurs vies ni de leurs caractères, on les devinerait à leur seule musique. Certes, l'originalité de Reyer, ses dons d'émotion et de poésie, ne disparaissent pas tout entiers dans le rayonnement de son devancier redoutable. Mais, dans la ligne mélodique, dans le choix et la valeur expressive des timbres, il y a une incontestable parenté. Par exemple, au dernier acte de *Sigurd*, lorsqu'on entend le court morceau d'orchestre qui introduit l'air *Des présents de Gunther*, comment ne pas songer aux *gruppetti* nostalgiques et lents, qui ondulent dans la composition écrite par Berlioz pour évoquer *la Mort d'Ophélie*?

Reyer, dès son arrivée à Paris, connut Berlioz. C'était au lendemain de la révolution de 1848. L'apprenti musicien, âgé de vingt-cinq ans, s'était logé dans cet appartement de la rue de la Tour-d'Auvergne, qu'il devait garder jusqu'à sa mort.

Presque à deux pas (rue Boursault, puis rue de Calais), habitait Berlioz. Entre eux, des amis communs, notamment Méry et Théophile Gautier, servirent de trait d'union,

Au printemps de 1850, on exécute du Reyer pour la première fois à Paris : aussitôt Berlioz, dans les *Débats*, écrit l'éloge du débutant. Peu après, à la Société Philharmonique que Berlioz dirige, il conduit de la musique du jeune compositeur (1).

Pour louer *Sakountala*, ballet de Reyer, Berlioz fit même une incursion dans le domaine de son ami Jules Janin. Car le papillotant « prince de la critique » avait tenu à rester, dans le feuilleton des *Débats*, le maître des ballets. Néanmoins Berlioz parla de *Sakountala* :

« L'orchestre de cette œuvre, déclara-t-il sur un ton fashionable, n'est pas l'éternel orchestre *parisien*; ce n'est pas de l'instrumentation officielle...; les instruments de percussion n'y sont pas des instruments de *persécution*...; tout cela est jeune et souriant; c'est vert et fleuri... Dieu soit loué! Nous sommes sortis de la cuisine, nous entrons dans le jardin...; voici les senteurs de la verdure et de la brise... respirons. »

A Bade, en 1862, Berlioz et Reyer voisinèrent sur l'affiche de la Maison de Conversation : *Béatrice et Bénédict*, de Berlioz, fut donné quelques jours avant l'*Erotraste*, de Reyer.

Les succès n'étaient pas seuls à rapprocher les deux musiciens. Durant la longue et douloureuse vieillesse de Berlioz, durant ce sinistre « crépuscule d'un romantique », Reyer fut son compagnon fidèle.

« Nous avons vu souvent Berlioz (écrivait-il),

(1) J'ai dit ailleurs dans quelles conditions. — Voir le *Crépuscule d'un romantique*, p. 255.

en ces heures de découragement moral, auquel étaient venues s'ajouter d'intolérables souffrances physiques qui devaient le conduire au tombeau. Il semblait résigné et ne se plaignait plus, sentant que l'instant de la délivrance approchait. Et alors, impuissant à chasser de son esprit d'amers souvenirs, nous demeurions respectueusement incliné et silencieux devant sa muette douleur. »

Faut-il rappeler ici deux anecdotes parmi beaucoup d'autres ?

Dans l'été de 1854, Berlioz venait de finir *l'Enfance du Christ*. Il était tout joyeux du travail accompli. Bien plus, un musicien de l'Institut venait de mourir, et Berlioz espérait s'asseoir dans le fauteuil du mort. Car enfin, il s'était présenté plusieurs fois. L'Institut hésiterait-il entre Berlioz et... Clapisson !

L'après-midi de l'élection, notre romantique se consume d'impatience. Il sort : sur le boulevard, il rencontre Reyer. Sait-on le résultat ? Pas encore. Mais Reyer, par amitié pour Berlioz, essaie de le ramener à une vue plus exacte des réalités académiques, car vraiment si Berlioz a plus de titres, Clapisson a plus de chances :

— Oiseau de mauvais augure, lui lance Berlioz.

Et il le quitte, prend un fiacre, roule vers l'Institut... Clapisson venait d'être désigné en première ligne par les musiciens, c'est-à-dire par ses confrères.

Deux ans plus tard, Berlioz fut aussi de l'Institut, et cela ne servit guère à lui ouvrir les théâtres officiels.

En 1868, vieilli, malade, épuisé par sa désespé-

rance, il se cachait dans son chétif appartement comme dans une tombe provisoire... Un jour, se sentant capable de marcher, il se fait conduire, à moitié porté par son domestique, chez Ernest Reyer : c'était si près !... Il s'y invite à déjeuner. On s'anime, on parle d'autrefois. Ses yeux mornes reprennent une lueur de vie... Alors Reyer, qui feuilletait avec lui la partition de *Benvenuto*, s'aperçoit que son exemplaire n'a pas de dédicace. Il prie Berlioz d'en écrire une. Berlioz écrit : *A mon ami...* et s'arrête. Il regarde cet ami qu'il connaît depuis vingt ans et lui dit :

— J'ai oublié votre nom. »

Peu de mois après, dès que Berlioz se fut éteint, Reyer fut appelé près de lui. Il accourut. Et durant la première nuit, il veilla près du cadavre.

Que de pensées et de résolutions, devant ce beau visage douloureux, qui souffrait jusque dans la mort !

Aussitôt, pour la revanche, pour la résurrection du maître disparu, Reyer commence de mener le bon combat. A l'Opéra même, où la chute de *Benvenuto* avait fermé les portes devant *les Troyens*, Reyer, pour le premier anniversaire de la mort de Berlioz, dirige un festival qui marque une date dans l'histoire du berliozisme.

Puis, sans trêve, dans ses articles, il parla de Berlioz. Il organisa des concerts, et il fut assez adroit pour savoir stimuler le zèle des femmes du monde : il ne les pria pas de venir chanter dans les chœurs, mais il leur demanda de souscrire.

Il écrivit même des comptes rendus de représentations imaginaires. Quels titres étonnants et pleins



de tristesse, dans les feuilletons de Reyer aux *Débats*; quels titres cinglants, humiliants pour les artistes qui négligeaient une gloire française. Brave, audacieux pour stimuler de routiniers directeurs, Reyer inscrivait : *Benvenuto Cellini* à l'Opéra-Comique, *les Troyens* à l'Opéra, et il analysait la partition et le livret, *comme si la pièce venait d'être jouée*.

Pauvres chefs-d'œuvre!... Qui donc, dans la France d'alors, les avait entendus comme ils le méritaient? Qui donc alors, à part quelques amateurs fanatiques et suspects, se souciait de *Roméo*, du *Requiem*, de la *Symphonie fantastique* ou de la *Damnation de Faust*?

Et l'on souriait de la généreuse marotte de Reyer, trop ami de Berlioz, et son continuateur au feuilleton musical des *Débats*.

### *Reyer, chroniqueur musical.*

Reyer, dans ses chroniques musicales tout autant que dans sa musique, est le disciple de Berlioz. Non seulement il lui succédait au feuilleton des *Débats* (après le court interrègne d'un ami commun, Joseph d'Ortigue), mais encore il apportait presque les mêmes idées, les mêmes habitudes et les mêmes goûts, et aussi un talent littéraire, un esprit et une fantaisie qui étaient de la même nature, sinon de la même portée.

Reyer, fils de la Provence, avait des qualités gréco-latines. Il aimait la précision, la brièveté, le trait. Parfois même, et ceci vaut d'être noté, il

s'amusait, en amateur, à dessiner des aquarelles ou des croquis, et il les faisait d'une exactitude minutieuse. Il était donc de ceux pour qui « le monde extérieur existe » ; il savait voir et observer ; ainsi, le spectacle des choses et des hommes formait sa pensée, lui donnait à la fois le sens du relatif et le goût de l'équilibre.

De là à l'esprit, ou même à l'ironie, il n'y a plus qu'une question de caractère ou peut-être d'estomac. Or, Reyer était un bon vivant ; jusqu'à ses quatre-vingts ans, il digéra fort bien, fuma des pipes bien bourrées et nombreuses, garda son teint frais et son clair regard malicieux, redressa toujours sa stature comme ferait un ancien militaire, et fut très content de se donner un air gentiment bourru, grâce à sa grosse moustache.

— Vous avez une moustache de vieux sous-officier, lui déclaraient ses amis.

— Dites plutôt de général, reprenait-il en souriant...

Aussi bien, ses intimes l'appelaient parfois « le général ».

Sa riposte ne se faisait jamais attendre : sa langue méridionale ne demandait qu'à prendre de l'exercice. Bien plus, quand il parlait, c'était pour dire quelque chose. A plus forte raison, quand il écrivait.

Il adorait Gluck, Weber et Berlioz. Son culte le plus spontané le ramenait sans cesse vers les œuvres de ces trois maîtres. Et puisque sa propre musique était un peu une descendante de la leur, c'est leur génie qu'il célébrait le plus volontiers et le plus ardemment dans ses feuilletons.

— « On a dit que ma musique avait un air de parenté avec celles de Gluck, de Weber et de Berlioz. Je le reconnais bien volontiers. En art, on est toujours le fils de quelqu'un, et la recherche de la paternité n'est pas interdite. »

Lorsqu'il publia lui-même un choix de ses articles, les pages qui concernaient Berlioz occupaient le quart du volume (*Notes de musique*, 1875). Le reste était rempli par des souvenirs de voyage, des portraits de compositeurs récemment disparus, des études sur des œuvres théâtrales, et enfin des fantaisies et des boutades. Chose notable, aucune page sur ce qu'on appelle *musique pure*, c'est-à-dire sur les sonates, quatuors ou symphonies ; et aucune page non plus qui ait un caractère historique ou simplement rétrospectif. Rien sur Bach ou Hændel, rien sur Haydn ni Mozart. Quant à Beethoven, il était étudié seulement comme auteur de *Fidelio*.

On constate donc que la curiosité de Reyér s'exerçait sur un champ restreint. Se limiter ainsi, c'est tout à la fois un manque de culture et une force. Il ignorait beaucoup ; du moins il ne se dispersait pas. On peut s'étonner ou regretter qu'un musicien néglige ainsi la musique même, et la goûte seulement lorsqu'elle tâche de s'unir au théâtre, où elle s'altère souvent et risque plus d'une compromission. A ce propos, Reyér ne pouvait ignorer une phrase que répétait volontiers son maître Berlioz. Elle est saisissante, symptomatique ; le musicien romantique l'écrivit, durant toute sa vie, en maints feuillets et aussi sur maints albums, lorsqu'on lui demandait un autographe :

— « Les théâtres sont les mauvais lieux de la musique ; et la chaste muse que l'on y traîne ne peut y pénétrer qu'en frémissant. »

Cette « chaste muse », pour Reyer, ne pouvait guère vivre en dehors du théâtre. Lui-même, sauf quelques essais de jeunesse, il n'écrivit que de la musique dramatique. Dans ses feuilletons musicaux, durant quarante ans, au *Courrier de Paris* puis au *Journal des Débats*, il s'occupa, selon ses goûts et ses préoccupations d'artiste, presque exclusivement de la musique de théâtre.

Il rencontra donc, fatalement, l'œuvre et les théories de Wagner. C'était là un contact délicat, et où les passions et les intérêts risquaient d'entrer en jeu. Mais l'attitude de Reyer fut très loyale : il avoua ce qu'il éprouvait, ce qu'il comprenait ou ne comprenait pas.

D'ailleurs, si l'on se soucie d'être équitable et non plus de polémiquer, telles furent également l'attitude de Berlioz et celle de Saint-Saëns. Pour s'en convaincre, il suffit de mettre chaque chose à sa place, c'est-à-dire à sa date et parmi les circonstances où elle s'est produite. Reyer, comme les deux autres maîtres, avait un esprit sans feintise, prime-sautier, prompt à s'émouvoir ; comme eux il respectait son art : quand ils parlaient d'un génie comme Wagner, ils auraient cru s'abaisser, s'avilir, s'ils avaient dit autre chose que leur pensée sincère, leur pensée du moment même.

Chez Reyer, il y eut donc une évolution inévitable. Vers 1860, voyageant en Allemagne avec

Théophile Gautier, il admire *Tannhäuser* et *Lohengrin*, mais il rejette *Tristan*. Vingt ans plus tard, loyalement, il reconnaît qu'il l'admire :

— « La grâce m'a touché, » écrit-il.

Mais toujours, même au moment où la fièvre wagnérienne étourdit plus d'un musicien et d'un auditeur français, il reste un wagnérien raisonnable. Jadis, quand je dépouillais la collection de ses articles afin d'y trouver des renseignements sur Berlioz, je lus une phrase caractéristique, et je m'excuse de la citer de mémoire :

— « Je ne veux m'enrôler sous aucune bannière. Si je m'asseyais aux festins de Bayreuth, ce ne serait ni pour boire jusqu'à l'ivresse, ni surtout pour ramasser des miettes. »

Une telle phrase marque bien l'attitude de Reyer, durant les vingt années où le délire wagnérien fut de rigueur : Reyer conçut un sincère enthousiasme, mais il resta clairvoyant. Méridional, épris de précision, il ne voulut pas se plonger, au risque de disparaître lui-même, ni dans les idéologies nébuleuses, ni dans les enivrants sortilèges du théâtral et germanique enchanteur de Bayreuth.

Armé de bon sens, souvent amusé mais quelquefois agacé par ce qu'il voyait ou entendait au théâtre, Reyer, causeur alerte et fantaisiste, marseillais habitué aux galéjades et jadis ami de l'éblouissant improvisateur Méry, fut souvent un ironiste à l'emporte-pièce. Il n'était pas méchant, mais il faisait l'enfant terrible : en se jouant, il lançait des vérités comme des gouttelettes de vitriol.



Telle boutade de ses feuilletons, telle galéjade à double détente est comme un écho de sa conversation. Certains de ses mots sont restés célèbres, parmi les musiciens. Certes, on ne prête qu'aux riches, et tous les mots qui circulent encore ne sont peut-être pas nés sous les grosses moustaches du « général ». Mais en voici un qu'on ne peut se dispenser de rappeler :

On répétait une œuvre de Reyer : ne précisons pas, pour ne pas chagriner la mémoire du chef d'orchestre. Ce chef, un peu hésitant et de figure banale, n'avait pas fait jouer les cuivres en mesure ; soudain Reyer l'interpelle :

— Dites donc, Un tel ;... ce n'est pas la peine d'avoir une tête de pédicure, quand on ne sait pas faire partir les cors !

Autre boutade, où l'on doit citer les noms :

A l'Opéra, on s'occupait de *Sigurd*, c'est-à-dire qu'on cherchait des prétextes pour ne pas le jouer.

— Vos héroïnes, assurait le directeur Halanzier, ont des noms qui ne font pas théâtre. Ainsi, l'une s'appelle Hilda... Si au moins elle s'appelait Bilda...

— Et vous, interrompit Reyer, vous, monsieur Halanzier, si je vous appelais Balanzier ?

Évidemment, c'était là un moyen de le « balanzier ».

Autres boutades, sur ses confrères :

Certain jour, Massenet célébrait le génie de Wagner et s'excusait presque d'avoir lui-même des succès au théâtre : — Car enfin, assurait-il, je ne lui vais pas à la cheville...

— Mais si, mais si, bougonna Reyer : il y est...

Et Reyer même, un autre jour, n'hésita pas à écrire et à signer une violente boutade sur Saint-Saëns. Celui-ci, on le sait, n'avait guère l'habitude de déguiser sa pensée ; bien souvent, il l'exprima avec pittoresque, et même avec nervosité :

— *Sigurd*, aurait-il dit, c'est plein d'idées, mais c'est f... comme quat'sous... »

Or, ce mot se répandait ; les confrères le répétaient avec tant d'insistance que Reyer jugea bon d'intervenir. Il choisit son moment : il répondit dans son feuilleton sur l'*Ascanio* de Saint-Saëns :

— On m'assure, écrivit-il, que M. Saint-Saëns déclare volontiers que mon *Sigurd* est plein d'idées, mais qu'il est f... comme quat'sous. Voilà ce qu'on ne dira certainement pas d'*Ascanio*. »

Une autre fois, c'était après la chute de son *Eros-trate*, on reprochait à Reyer de ne pas savoir la musique :

— Je ne suis plus assez jeune, écrivit-il, pour entrer au Conservatoire. J'aimerais mieux entrer à l'Institut... » Il y entra, en effet, quand il fut encore moins jeune.

On vient de le voir : il parlait volontiers de lui, et il savait le faire. Après un succès ou après une chute, son feuilleton sur lui-même était plein d'esprit, et distribuait à chacun une part d'éloge ou de blâme. Il morigénait ses interprètes, et même les femmes. Mais quand il avait à rendre justice à Mme Caron, il savait trouver des accents éloquents, dignes de cette grande tragédienne lyrique.

Et il parlait encore de lui, c'est-à-dire de ses goûts, de ses préférences, de ses antipathies, lorsqu'il

rendait compte de tant de pièces qui parurent et disparurent, ou encore lorsqu'il affirmait les hauts mérites de Gluck, de Weber, de Wagner ou de Berlioz.

Il y apportait une sincérité presque impulsive, inévitable : elle donne à sa prose cursive et même élégante, l'agrément et le frisson de la vie.

Stimulé par son besoin d'indépendance et de franchise, il sut parfois fustiger les directeurs, les bureaux et même le ministre. Pourtant, il était fonctionnaire. Mais la France était alors le pays de l'esprit, et le ministre, Jules Simon, était philosophe par profession.

Quant aux compositeurs contemporains, c'est-à-dire quant à ses propres concurrents et qui étaient souvent plus heureux et plus jeunes que lui, Reyer leur rendit toujours justice avec bonne grâce et même avec un sincère enthousiasme. Il salua la naissance du *Faust* de Gounod, et celles du *Roi d'Ys* et de *Samson*, de l'*Arlésienne* et de *Carmen*, de *Manon* et de *Werther*. Bien plus, en faveur de *Ruth*, oratorio de César Franck, il batailla résolument, et par trois fois, et dès 1871. Or, à cette époque, César Franck, malgré ses cinquante ans et malgré des œuvres remarquables, était encore un méconnu (1).

Vraiment, quand on relit les feuillets de Reyer, on se sent gagné par l'admiration et la sympathie

(1) Voir les articles choisis avec goût par M. Émile Henriot, et publiés sous le titre de *Quarante ans de musique*. Deux bonnes monographies ont été écrites, l'une par M. Adolphe Jullien, l'autre par M. Henri de Curzon.

envers ce loyal esprit, ce cœur chaud et vibrant, cet artiste qui aimait son art avec tant de conviction et de limpide droiture. Certes, comme dans sa musique même, on voit où sont ses limites. Il se souciait peu de pénétrer dans le domaine purement musical ; il aimait surtout la musique lorsqu'elle est unie à l'action dramatique ; et l'on sait que, dans cette union, elle risque de se diminuer et même de se soumettre à trop de modes changeantes.

Mais Reyer, à part cette réserve qu'il faut faire pour le caractériser exactement, reçut aussi des dons de véritable poète. Il aimait de lui-même les vrais poètes du théâtre lyrique, et à côté de leurs grandes œuvres il écrivit non seulement des commentaires qui reflètent leur génie, mais encore d'admirables scènes où passent le souffle du grand art et l'âme d'un poète inspiré. Dans *Sigurd* et dans *Salammbô*, plus d'une page mérite de ne pas périr.

« *Sigurd* » n'est pas méprisable.

Nous savons qu'il est très facile de se donner à soi-même un brevet d'intelligence et de modernité, en déclarant : — « Reyer?... mais, ce n'est rien du tout... » ou encore : — « *Sigurd* est le *Siegfried* du pauvre... »

De telles formules sont de véritables sottises. Ceux qui s'en servent pour faire croire qu'ils sont « en avance » devraient au moins se rappeler qu'elles circulent depuis plus de vingt ans.

*Sigurd*, pendant la guerre et les années suivantes, c'est-à-dire pendant plus de dix ans, n'a pas reparu

sur la scène de l'Opéra de Paris. Il fut repris, le 1<sup>er</sup> décembre 1923, pour fêter le centième anniversaire de la naissance de Reyer.

Avouerais-je, pour être tout à fait franc, que je me rendis à cette reprise avec quelque crainte. Dans *Sigurd*, j'avais peur, selon le mot de La Bruyère, « d'aimer un souvenir de ma jeunesse ». La musique de théâtre évolue si vite, elle est tellement dominée par « la mode », et la forme « grand opéra » semble si fatiguée ; nos oreilles se sont habituées à de tels raffinements de timbre, à de telles constructions cycliques, cellulaires ou leitmotivales, à de tels cuisinages et à de telles poivrades de dissonances, à une telle subdivision vaporeuse, évanescente, de la couleur orchestrale... Eh bien ! toutes ces craintes, à l'audition, ont disparu.

Pourquoi ? Parce que Reyer a des idées.

Comme c'est simple : il a des idées. Il dit quelque chose. Il ne parle pas quand il n'a rien à dire. Il n'est pas un tisseur de notes, qui torture sa plume sur des portées pendant que sa cervelle est vide, son cœur glacé et son imagination stagnante. Il est ému, il vit avec ses personnages, il les anime, il évoque autour d'eux un décor de légende et de rêve, il leur fait chanter leur douleur ou leur amour, il leur donne quelque chose de son âme : il est artiste, il est poète, il est un créateur.

— Soit, me dit mon voisin... Mais Reyer n'est pas un musicien... m'entendez-vous : *un mu-si-cien !*

— Je vous comprends, monsieur Josse : vous êtes orfèvre, c'est-à-dire musicien de profession. Vous avez raison, mais seulement dans une certaine



mesure. Certes, ce n'est pas par le métier, par l'*écriture*, que Reyer s'impose. Et nous ne songeons pas à le ranger parmi les maîtres souverains, les génies radieux qui ont laissé des modèles où l'expression est égale à la beauté. Mais de tels chefs-d'œuvre, combien y en a-t-il au théâtre? Daignez compter dans votre souvenir : en deux siècles de musique, y a-t-il vingt œuvres, mettons trente œuvres, que l'on peut encore entendre avec un réel plaisir?

Or, *Sigurd*, tel quel, avec ses qualités et malgré ses manques, malgré ses gaucheries, son incontinence de tierces, ses cuivres pétaradants et qui font fanfare, ses quelques morceaux qui portent leur date et nous rappellent le consulat de Jules Grévy, — *Sigurd* reste encore vivant. Il vit, bien qu'il ait été conçu avant 1870; mais beaucoup d'autres musiques, bien que mieux écrites et plus récentes, sont mortes depuis longtemps. Elles sont mortes, parfois, le jour de leur naissance.

Que dire à cela? C'est un fait. Rien ne sert de le nier : on ne le supprime pas. Mieux vaut le reconnaître et tâcher de le comprendre. Or, son explication est fort simple : *Reyer a des idées*.

Discutez leur valeur; épiloguez sur leur mise en œuvre : c'est votre droit, surtout si vous aimez le plaisir de la discussion plus que le plaisir d'écouter la musique. Mais d'innombrables auditeurs vont encore dans les théâtres lyriques afin d'entendre chanter, et d'écouter des mélodies expressives, caractérisées, qui les charment ou les émeuvent; ils veulent voir une action dramatique où les person-

nages ne sont pas des symboles figés et psalmodiant. Donc *Sigurd* leur plaît.

Reyer, à la suite du grand novateur Berlioz, s'est créé un domaine qui est bien à lui, à côté de ceux de Lalo, de Bizet et de Gounod (1).

## CÉSAR FRANCK

### *Un musicien séraphique.*

« Pur et simple », ce sont les qualités essentielles que Wagner attribuait à son Parsifal : ce sont celles que César Franck reçut à sa naissance et qui affirmèrent, au cours des années et d'une œuvre à l'autre, la suprématie de son génie.

(1) Il faut féliciter le directeur de l'Opéra, M. Rouché, pour cette reprise de *Sigurd* (1<sup>er</sup> décembre 1923). Elle fut faite avec solennité. Parmi une bonne distribution, M. Franz fut souvent salué par des acclamations légitimes.

Et toute la salle a été fort émue lorsque Mme Rose Caron, drapée dans un blanc peplum, comme une Muse, s'est approchée du buste de Reyher pour déposer une simple palme. Nul auditeur de naguère n'a pu oublier la grande tragédienne lyrique. Pour les œuvres de Reyher, elle fut une interprète fidèle et inspirée. Sa voix et sa beauté réalisèrent le rêve du compositeur-poète. Le soir du « centenaire », quand elle s'approcha de ce visage de marbre qu'elle avait connu vivant, son émotion avait peine à se contenir. Nous savons que cette artiste si sincère avait hésité, par crainte d'une émotion trop poignante, à reparaitre ainsi sur la scène, où elle mérita de si hauts succès... Mais, dès qu'elle y reparut, elle put sentir toute la profonde reconnaissance que lui gardait le public. Désormais elle peut être sûre que sa mémoire reste unie à l'œuvre de Reyher, car nulle interprète n'eut plus de charme poétique et de puissance pour l'incarner, la défendre et la faire aimer.

La pureté, chacun la lui reconnaît. Malgré tant d'autres maîtres dont il vénère les œuvres, il est pur, il est simple à la façon d'un primitif : quand il crée sa musique, c'est son âme même qui chante, c'est son âme pieuse qui s'exhale en prière. Comme pour un Fra Angelico, son art est sa manière naturelle de se « mettre en la présence de Dieu et d'adorer son saint nom ».

A Florence, dans le cloître de San Marco, il est une fresque où l'on voit, dans l'ogival tympan qui domine une porte, le Christ et quelques moines. Ils sont là, contemporains malgré les siècles qui les séparent ; ils sont là, les moines florentins et le Christ, rapprochés et unis par un amour qui échappe au temps. Et rien n'est aussi doux, aussi pur, aussi immatériel, que le geste d'accueil du Christ souriant.

Une semblable suavité s'épanouit dans la musique de César Franck. Ainsi qu'une fleur qui se serait ouverte dans une lumière surnaturelle, on sent que cette musique est le chant spontané d'une âme qui habite plus haut que les nôtres. Cette œuvre humaine ne semble pas avoir été conçue dans une région humaine. Et si le religieux qui peignit ses visions célestes dans le cloître de Florence put recevoir le nom de Frère Angélique, César Franck, à son tour, mérita le surnom que lui donnent familièrement certains de ses élèves : le « musicien séraphique ».

Tous ceux qui aiment l'âme que sa musique et sa vie révèlent, sont unanimes pour comprendre la valeur si rare de cette âme. Elle était pure et pleine d'amour.

D'elle-même, elle s'épanchait en des chants de foi et d'espérance ; elle aspirait aux lumières et à la sérénité qui ne sont pas parmi les hommes. Religieuse et touchée de la grâce, la musique religieuse était son langage le plus spontané ; et rien ne la désigne avec plus d'exactitude, plus de profondeur, que le vieux précepte des mystiques : *Prima autem est caritas*.

Et quelle émouvante simplicité de cœur !

Évidente pour ceux qui connaissent bien l'œuvre de Franck, cette simplicité n'apparaît pas dès l'abord aux auditeurs improvisés.

Franck, en effet, avait reçu de la nature un des dons les plus précieux pour un musicien : le don de la combinaison sonore. Mais *combinaison* ne veut pas dire *complication*. Telle mélodie italienne, facile, agréable, et qui fait du moins plaisir à celui qui la chante, ne comporte guère aucun accompagnement. Les accords qu'on peut y ajouter, si pauvres, si plats soient-ils, sont déjà une intempestive complication.

La mélodie de Franck, au contraire, naissait avec tout un harmonieux cortège d'autres mélodies. Ces chants secondaires, qui lui répondent ou lui font strictement écho, ne sont pas de laborieux artifices d'écriture. S'ils l'étaient, on pourrait les supprimer ainsi qu'on retranche des ornements inutiles. Mais on sent bien qu'ils font corps avec la mélodie première : ils sont de la même chair, ou plutôt de la même âme. Et Franck, pour s'exprimer lui-même sincèrement, pour se confier à nous en toute simplicité, était contraint, par l'abondance

et l'eurythmie de son génie mélodique, de ne pas altérer le multiple concert de ses voix intérieures.

Cette simplicité si riche et cette pureté, on les trouve en lui dès l'une de ses premières œuvres. On la joue peu, on la connaît à peine, cette œuvre du jeune pianiste prodige ; pourtant combien elle est émouvante !

Qu'on le relise, ce premier des *Trois trios concertans* ; on aura l'émotion d'assister à la brusque et mystérieuse éclosion d'un génie. Dans le Paris de 1840, quelle musique, quelle atmosphère d'art avaient pu préparer la naissance de cette œuvre d'aspiration si haute ? Après la courte fièvre de 1830 et l'éphémère succès des Jeune-France, on se ruait en bas. En musique, c'étaient les années triomphales du *Postillon de Longjumeau* et du *Roi d'Yvetot*. « Crétins et gredins ! » s'écriait volontiers Berlioz, asphyxié par l'isolement, forcé de fuir sa patrie pour chercher des auditeurs à travers l'Europe.

Tout à coup, sans que personne y apporte la moindre attention, « le jeune pianiste-compositeur » César-Auguste Franck, croque-sol de vingt ans, renoue par ce premier *Trio* la tradition beethovénienne. A côté de l'unique Berlioz (et probablement sans rien connaître de lui), Franck reprend, pour son propre compte, le grand discours musical dont nul autre maître ne s'était servi depuis la mort de Beethoven.

Certes, pour écrire avec plus d'exactitude, et pour éviter les raccourcis trop sommaires mais qui impressionnent le lecteur, on ne doit pas négliger



l'influence de musiciens peu connus aujourd'hui. Par exemple celle de Reicha, ami de Beethoven et professeur du jeune César, — et celle de Onslow, alors très apprécié par les connaisseurs. Ces deux bons musiciens, artistes de second plan, sachant leur métier mais peu créateurs, entretenaient alors, avec un talent sérieux et fort bien intentionné, le langage de la musique de chambre. L'honnête Spohr, au moins à cause de son *Nonetto*, et le puriste Cherubini, directeur du Conservatoire, doivent être cités aussi. Désormais de tels compositeurs sont presque oubliés. Célèbres jadis, glorieux à l'égard du débutant, ils avaient de l'ascendant sur lui. Peut-on même négliger la vogue de Mendelssohn, si habile constructeur, et dont les œuvres étaient fort répandues?... On doit mentionner toutes ces influences, ces germes qui flottaient dans l'air, quand on parle des premières œuvres de César Franck. Toutefois de semblables remarques s'appliquent moins au premier *Trio*. Cette œuvre, par l'esprit qui l'anime et par sa construction, se détache déjà de ce qui l'entoure ; déjà, elle prend un accent personnel, et commence à s'élever vers les sommets où le génie de Franck tend à respirer : dans ce trio, s'exhale déjà, avec sa force et sa beauté, avec son héroïsme serein et sa pureté séraphique, l'âme lumineuse de César Franck.

Personne alors ne s'en aperçut.

Qu'elles sont mélancoliques, dans quelques journaux musicaux de 1841, ces rares pages où l'on annonce, en lettres ornées, « *les Trois trios concertans*, dédiés à S. M. Léopold I<sup>er</sup>, roi des Belges ».

Annnonce sans nulle efficace, — sans lecteurs, peut-être.

Hélas, d'autres annonces, les années suivantes et pendant longtemps, contiennent plus de tristesse encore. Car elles font deviner la vie du malheureux musicien. Combien de fois, dépouillant de vieux journaux pour préparer la biographie de Berlioz, ai-je lu de petits *communiqués*, mal placés en bas de page, où César Franck, pendant quelque trente ans (jusqu'en 1870), essaya d'apprendre au public payant qu'il donnait des leçons ! Leçons de piano, leçons d'orgue, leçons d'harmonie et de composition... Le musicien, inconnu malgré d'anciens succès scolaires, proposait toutes ces leçons à des conditions fort humbles. Et il assurait, avec une touchante naïveté, que les élèves ne seraient jamais plus de trois ou quatre à la fois.

En réalité, on venait peu chez lui ; et il lui fallait, sans trêve, courir le cachet.

Mais chaque jour, malgré le labeur des leçons, il se réservait quelques heures de méditation artistique. Heures de rêve, d'élévation spirituelle ; heures de prière, où la musique le mettait en communion avec son idéal divin.

Alors, il vivait sa vraie vie ; alors il créait son œuvre divers et nombreux. Et l'on peut croire, à en juger par l'abondance et la beauté de sa production, qu'il y songeait sans cesse.

Ainsi, comme un mystique, les yeux fixés sur son rêve intérieur et les réalités immuables, — *oculi interioribus intenti* — il passa au milieu des confrères

les plus bornés et les plus jaloux (il fut professeur au Conservatoire) sans rien perdre de sa sérénité. Dans notre Conservatoire, alors dirigé ou plutôt présidé par un vaste manteau sous lequel sommeillait feu Ambroïse Thomas, on traitait « le père Franck » comme un doux maniaque. On le considérait comme une inoffensive machine à trouver des contrepoints ; et l'on souriait finement, croyait-on, de ce professeur d'orgue, petit vieillard trottinant avec des redingotes trop longues et des pantalons trop courts, et un visage bizarre, étonné et poupin, à la fois lamentable et comique, entre ses côtelettes de prudhommesque notaire ou d'antique garçon de café.

Mais c'est à son orgue, *dans* son orgue de Sainte-Clotilde, qu'il aurait fallu le voir. Là, à défaut de son œuvre qu'aucun orchestre ne jouait, on aurait pu être touché par les improvisations, par les effusions lyriques de ce génie de lumière et d'amour. Ainsi que le rapportent quelques élèves, ce qu'il improvisait égalait parfois les plus belles pages de ses œuvres, de *Rédemption*, des *Béatitudes*, ou même des trois merveilleux *Chorals pour orgue*, qui sont vraiment son testament musical.

Alors, il laissait son âme chanter et prier avec les voix multiples qui naissaient sous ses doigts ; alors, son étrange visage se transfigurait, spiritualisé par le rayonnement de la musique. Soudain, sur les marches de l'autel, tintait la clochette au moment de l'élévation : aussitôt, César Franck, quittant ses claviers, s'avavançait au bord de la tribune, s'agenouillait et priait... Puis il reprenait son dis-

cours musical, tout uniment, et comme s'il ne l'avait pas interrompu. En effet, pour ce génie séraphique, l'improvisation n'était que l'expression mélodique de sa prière.

## ÉDOUARD LALO

### *La volonté d'un isolé.*

Édouard Lalo, bien qu'il soit entré dans l'histoire musicale, est encore une énigme. On connaît les faits principaux de sa vie ; on peut arriver à le situer, parmi les influences qui contribuèrent à former son talent ; mais lui-même, en son for intérieur, on le connaît mal. Si la musique est l'expression (le réflexe) d'une sensibilité et d'une âme ; si l'on cherche à préciser par des documents ce que furent l'âme et la sensibilité de Lalo, on est bien peu guidé dans ce travail de psychologie historique. Les documents significatifs font presque défaut.

Adolescent, il commence d'apprendre le violon et l'harmonie au Conservatoire de Lille. A seize ans, il vient à Paris (1839), malgré sa famille, pour continuer ses études musicales. Tout de suite, il faut noter un trait de son caractère : la volonté, la persistance dans la volonté. Son père, dont le portrait révèle la fermeté âpre et peut-être despotique, s'était opposé, comme tant d'autres pères, à la vocation artistique de Lalo. Les voilà donc, le père et le fils, dressés, butés, l'un contre l'autre. D'ordinaire,

une telle lutte s'apaise au bout de quelque temps. Chez les Lalo, qui étaient d'origine espagnole, la détente ne vint jamais. Pourtant, ils s'aimaient tous les deux. Mais ils étaient opiniâtres, avec une fierté à pic... Il fallut que la mort fût jaillir sa mystérieuse pitié pour que le fils revînt auprès du père.

Sans une telle ténacité, le jeune musicien aurait-il pu faire son œuvre? Pendant trente ans, et sans fortune, sans entregent, peu habile et nullement porté aux démarches fructueuses, il rêva de musique, vécut comme il put, et sans atteindre à aucun résultat reconfortant.

Et dans quel milieu hostile aux musiciens ! Alors, un Berlioz vieillissant était condamné à l'asphyxie par l'isolement. De 1840 à 1870, pour un Lalo qui joue de l'alto dans un quatuor à cordes, qui n'est pas pianiste, qui n'est pas mondain, qui n'est même pas « prix de Rome », les théâtres sont inaccessibles. Quant aux concerts d'orchestre, assez rares et peu assurés du lendemain, que peuvent-ils faire pour un tel débutant?

Mais la musique de chambre lui permet de vivre. Elle lui apporte non seulement le pain, mais surtout la révélation même de son art et les joies les plus hautes. En public, Lalo tient la partie d'alto dans le quatuor Armingaud. — Chez lui, entre amis, combien d'autres séances de musique de chambre. Avec Sarasate, Marsick, Van Vefelghem, Delsarte, et avec Saint-Saëns, Diémer, Gounod, Rubinstein, Hans de Bülow, et tant d'autres, combien d'heures où il se pénètre de musique et oublie les tristesses quotidiennes et les difficultés de la vie.



Ces réunions fréquentes chez lui, chez ses camarades, voilà qui conserve, trente ans durant, le feu sacré chez Lalo. Il y trouve aussi une bonne camaraderie, une fraternité et une bonhomie, une gaieté, qui l'aident à franchir les années mauvaises.

D'ordinaire, ces séances intimes commençaient par une œuvre classique, trio, quatuor ou quintette. Puis venait quelque intermède de chant où prenait part Mme Lalo, bonne musicienne et chanteuse renommée. Enfin l'on déchiffrait de la musique nouvelle. C'étaient, par exemple, les œuvres de Schumann (qui pénétrèrent lentement en France), ou celles de Brahms, de Borodine... Très souvent, Saint-Saëns tenait le piano. Non seulement il faisait bénéficier les auditeurs de son talent et de sa culture presque universelle, mais il ne dédaignait pas de les amuser. Il était alors, vers ses trente ans, plein de verve, de fantaisie, et même de gaminerie.

Une fois, sans prévenir personne, il se glisse, en travesti, dans une chambre attenante au salon. Tout à coup, une porte s'ouvre à deux battants. Et l'on voit entrer un homme barbu, vêtu d'une robe blanche, et l'aumônière pendue à la ceinture, comme la Marguerite de *Faust*... On reconnaît Saint-Saëns, et l'on reconnaît même qu'il imite l'allure de Mme Miolan-Carvalho ; comme elle, il marche en canard, se dandinant lentement, les jambes raides et la pointe des pieds rentrée, les bras retombant en forme de parenthèses... Et voilà qu'il attaque l'*air des bijoux* : en voix de fausset, il lance vocalises, trilles et cocottes. Bien plus, pour imiter plus fidèlement la célèbre cantatrice, il chante un peu au-

dessus de la note, avec une légère fausseté d'une imperturbable justesse.

Entre ces séances amicales, Lalo continuait d'être un grand lecteur. Sa culture générale, plus riche que chez la plupart des musiciens, lui donnait un jugement très sûr, fortifié par la décision de son caractère. Très accueillant aux œuvres nouvelles et à tous les vrais artistes, il n'hésitait guère à écarter ce qui lui semblait de la « musique inutile ». C'était son mot. Il aimait ardemment les belles œuvres, anciennes ou récentes ; hélas, il lui fallait dire bien souvent : « Musique inutile. » Il avait le courage de le dire, loyalement, même aux auteurs qu'il avait pour amis.

Et c'était un infatigable lecteur de musique. Sans se mettre au piano, allumant un cigare après l'autre, et s'asseyant dans un vaste fauteuil, il lisait partitions sur partitions, — et il rêvait à sa propre musique.

C'est ainsi, avant 1870, qu'il composa de nombreuses mélodies, presque toutes ses œuvres de musique de chambre, et un opéra, *Fiesque*, qui est encore inédit. (Plus tard, Lalo publiera l'ouverture de ce *Fiesque*, et utilisera des fragments dans ses autres œuvres.)

Ainsi, vers 1870, il parvint à la complète maturité. Indépendant, il s'est surtout formé lui-même, sous l'ascendant des véritables maîtres, des seuls maîtres. Par la pratique de la musique de chambre, par la lecture des partitions, il a vécu dans l'intimité des plus grands classiques et des meilleurs d'entre les modernes. Loin d'être absorbé dans un

tel rayonnement, il s'est grandi et approfondi, il s'est découvert lui-même et il a découvert son propre style, car il a gardé l'irréductible volonté d'être lui-même, avec sincérité, avec plénitude, et avec cette clarté incisive que lui imposait l'audacieuse franchise de son caractère.

« Dans la musique de Lalo, l'idée est si nette (a justement écrit Gaston Carraud), que l'expression se dépouille naturellement de toute redite et de toute surcharge : rien chez lui qui ne soit significatif, rien qui ne soit vif et clair. »

La mélancolie, et même la rêverie, si indéterminées ou si vagues soient-elles, Lalo les suggère avec une exactitude qui leur donne l'apparence de la précision. Chez lui, l'indéfinissable prend une forme définie ; le charme, le « je ne sais quoi », s'unissent à un pittoresque d'un dessin volontaire et accusé. Chez Lalo, nul à-peu-près. Rien de flottant, rien d'incertain : tout concourt à une expression condensée. Le langage musical est riche, coloré, rapide, direct. Quelle souplesse et quelle fermeté dans son emploi ; et quelle distinction, quelle élégance nerveuse, quel esprit, quel savoureux et moderne atticisme.

Quant à la couleur de l'orchestre, elle est transparente, fluide, sans surcharge ni empâtement, vigoureuse, imprévue, et parfois éclatante, fulgurante, mais par accès brusques et s'il est nécessaire. Elle ne résulte jamais d'un placage de sonorités conventionnelles ou factices ; elle n'a rien d'une instrumentation scolaire et bonne à tout faire. Elle est commandée par l'idée même ; elle participe à la vie profonde de l'idée musicale.

Mais, plus que tout, ce qui anime, ce qui fait respirer et frémir la musique de Lalo ; ce qui communique à ses abondantes mélodies le mouvement, et parfois le bondissement ; ce qui leur donne aussi une grâce, une élégance et une légèreté qui les détachent de terre, c'est le rythme. Chez Lalo, le rythme jaillit du fond même de l'émotion musicale. Le rythme la magnifie, la transfigure, avec une puissance miraculeuse. — Dans cet épanouissement, le rythme, né avec l'idée, est aussi un régulateur : il organise, il pose des bornes, il circonscrit l'idée et lui donne une ossature, il précise la fantaisie et la change en beauté. Ainsi la vigueur évite l'emphase, la tendresse ne s'affadit pas, et l'émotion garde toute sa sincérité, toute sa plénitude. Ainsi, fortifiée par l'armature du rythme, la vérité de l'expression engendre un style mâle et impérieux.

Oui, impérieux, à force de décision, de parti pris.

En esquissant le portrait moral de Lalo, nous avons indiqué, comme fort caractéristique, sa *volonté*, — sa *persistance dans la volonté*. Dans sa musique, on retrouve ce même trait : quand il a pris un dispositif d'orchestre, il ne le change pas incontinent, mais il lui demande de fournir une couleur stable, durable, persistante, sur laquelle s'enlèvent, en vigueur, les lignes de la mélodie et les rehauts du rythme. Ainsi, à l'opposite des musiciens qui recherchent le poudroyant et le fuyant, il atteint à la puissance : il conquiert cette puissance, il l'impose, par la persistance de sa volonté. C'est là, en lui-même comme dans sa musique, un trait de nature, une donnée première, irréductible.

Après 1870, c'est-à-dire vers sa cinquantième année, les œuvres symphoniques se succèdent coup sur coup : ce sont les grandes compositions, restées au programme des concerts, et auxquelles il faut joindre le *quatuor à cordes* (refondu vers 1880), le *troisième trio*, en la mineur, et un ballet, *Namouna*.

Malgré toutes ces œuvres, Lalo était encore inconnu du grand public : comme *symphoniste*, il était un suspect pour les *gens de théâtre*... Soudain, *le Roi d'Ys* fut une révélation.

Avant d'être jouée, combien cette œuvre, désormais célèbre, eut à franchir d'obstacles !... On l'a déjà conté ; mais, grâce à deux amis, nous pouvons ici apporter quelques précisions nouvelles (1).

L'Opéra-Comique venait de brûler (1887). On cherchait donc, en haut lieu, un autre théâtre et un autre directeur. Aux Beaux-Arts, Castagnary, en désignant le directeur Paravey, lui imposa de monter *le Roi d'Ys*.

Cela demande à être nuancé. Castagnary s'intéressait surtout à la peinture, et, à cette époque, il était souffrant. A la Direction des Beaux-Arts, un jeune homme assumait, à vrai dire, toute la tâche : c'était Roger Marx, et il avait pour ami Louis de Fourcaud.

Louis de Fourcaud, — nous sommes heureux de rendre cette justice à notre ami si regretté et à l'un des maîtres de la critique d'art, — Louis de Four-

(1) Nous remercions sincèrement M. Pierre Lalo, fils du compositeur, et M. Robert Kemp, qui prépare un volume sur Édouard Lalo et nous a communiqué des lettres inédites.



caud, par sa conviction, par son ascendant, entraîna Roger Marx à *imposer* « *le Roi d'Ys* ». Une lettre inédite, qu'on va lire un peu plus loin, prouvera la reconnaissance qui est due à l'un et à l'autre.

Nommé directeur, Paravey dut exécuter sa promesse. L'œuvre fut mise en répétition. Mais Paravey ne sut guère l'imposer à sa troupe. Pendant les études, on déclarait l'œuvre obscure, inintelligible, sans mélodie :

— C'est de l'algèbre ou de la symphonie, assuraient les gens de théâtre... ce n'est pas *du théâtre*...

Les répétitions devenaient une chose lugubre et comique.

« Le compositeur et certains de ses interprètes (nous dit M. Pierre Lalo) ne s'adressaient point la parole, ni même un salut ; quelques-uns ne consentirent à jouer que contraints par exploit d'huissier. Une charmante cantatrice, affligée de paraître dans une pièce aussi néfaste, ne fit que sangloter à la dernière répétition de travail : elle n'ouvrit pas la bouche, ne proféra pas un son, tint son visage enfoui dans le mouchoir qui essuyait ses larmes, et borna son action à esquisser de vagues gestes de la main gauche. C'est ainsi qu'on arriva à la répétition générale... »

La *première* (7 mai 1888) fut un éclatant triomphe.

Le lendemain, Louis de Fourcaud écrivait à Roger Marx, retenu loin du théâtre par un deuil. Voici cette lettre, toute vibrante d'enthousiasme, et qui fait tant d'honneur aux deux jeunes amis.

Elle est encore inédite, mais elle appartient désormais à l'histoire musicale :

8 mai 1888.

*Mon ami.*

*Combien vous m'avez manqué à cette triomphante première du Roi d'Ys ! Vous avez été, pour moi, la mélancolie de cette soirée glorieuse pour l'art français et que vous avez, plus que personne, contribué à préparer. Je faisais, en rentrant chez moi, des réflexions amères, me rappelant votre pauvre sœur, si vite enlevée à votre affection, pensant à la douleur qui se jette sans cesse à la traverse de la vie. J'aurais voulu vous dire cela tout de suite et vous embrasser.*

*Cet excellent Lalo m'a parlé de vous trois fois sur la brèche. Je vous jure qu'il partageait mes sentiments de façon absolue et je vous affirme que vous n'aurez pas eu affaire à un ingrat.*

*En ce qui touche ce fier artiste, il me venait, tandis qu'on acclamait son œuvre avec frénésie, d'autres pensées mélancoliques. Que de tristesse il y a, vraiment, au fond de cette gloire soudaine et retentissante ! Pendant combien d'années un admirable musicien a-t-il été méconnu, enfermé exclusivement dans la production symphonique ! Nous aurions au répertoire trois ou quatre tragédies lyriques de la grandeur du Roi d'Ys, si les directeurs de théâtre avaient fait leur devoir il y a seulement quinze ans ! Et puis, je m'apercevais que l'auteur de la Symphonie en sol mineur, du trio en la mineur, du concerto en fa pour violon et orchestre, de la Rapsodie norvégienne, de la Symphonie espagnole, — c'est-à-dire de quelques-uns des*

*chefs-d'œuvre incontestables de la musique moderne et française, — que le plus français de nos compositeurs n'existait que depuis deux jours, pour la plupart des spectateurs. Pour plusieurs, il n'existait même que depuis une heure. N'est-ce pas lamentable?*

*Après tout, peut-être vaut-il mieux qu'il en soit ainsi, car la lutte fortifie, élève et grandit les talents. Lalo est en pleine possession de lui-même; son imagination abondante et fraîche, son puissant savoir pourront désormais se donner librement carrière. Il vous devra beaucoup, et moi, son vieil ami et son admirateur sincère, je vous en remercie de tout mon cœur.*

*Maintenant, voici, en quatre mots, le récit de la soirée. Quatre ovations après l'ouverture. Je n'ai jamais vu une pièce symphonique de cette dimension produire cet effet au théâtre. La scène des deux sœurs, au premier acte, est interrompue à tout moment par des bravos. A partir de ce moment, on n'a cessé de trépigner. Le tableau de l'apparition a remué la salle : Bouvet et Mlle Deschamps y sont merveilleux, et Fournets y fait éclater une voix extraordinaire. Le tableau de la noce est un enchantement. A l'inondation, on est saisi par le grandiose terrible de la musique. Personne, excepté Wagner, n'a usé de l'orchestre aussi dramatiquement. Au total, triomphe sur toute la ligne; — triomphe inouï!...*

*Voyez-vous, mon ami, il y a des artistes en France. Il y a un art français. Les Allemands se moquent à bon droit de nos Chevalier Jean. Ils ne rendaient pas justice à Sigurd, à cause de la technique de Reyer, par-*

*fois défectueuse. Ils n'aimaient pas trop Henri VIII, à cause de certaines concessions de forme et du caractère presque antilyrique de l'action. Mais, devant le Roi d'Ys, il faudra qu'ils baissent pavillon, bon gré, mal gré! Pas un de leurs compositeurs actuels ne pourrait écrire une œuvre de cette profondeur et de cet éclat. Ensuite, cela est français; cela ne pouvait venir que d'un Français. Quoi qu'ils fassent, on les verra contraints de le reconnaître, et ils salueront le Roi d'Ys, comme, dans un autre genre, ils ont salué Carmen. Je ne me sens pas de joie pour notre cher pays, le plus grand, le plus noble pays du monde, aujourd'hui le plus méconnu... C'est une rude façon de crier : « Vive la France! » que de mettre au jour des chefs-d'œuvre marqués au sceau de notre esprit...*

Hélas, lors de ce premier succès, Lalo avait soixante-cinq ans. Quelques années auparavant, surmené par le travail hâtif de *Namouna*, il avait été touché par la paralysie... Il semblait remis maintenant, et il projetait d'écrire un autre opéra, *la Jacquerie*.

Un jour de printemps, le 22 avril 1892, assis dans son grand fauteuil rouge, il travaillait. Derrière lui, la fenêtre était entr'ouverte... Son fils rentre, lui parle :

— Ferme la fenêtre, dit Lalo...

Quand son fils revint près de lui, Lalo était mort.

## MUSIQUE RUSSE

*La musique russe et Berlioz.*

Sans être allés en Russie, les Français qui ont lu Tolstoï savent que le printemps, sur les terres russes, succède tout d'un coup à l'hiver : en quelques jours, un climat glacé fait place à un climat torride. Violent réveil des forces et des germes : Tolstoï l'a si souvent dépeint, et avec une telle puissance, que tous les lecteurs en gardent une image aussi nette qu'un souvenir personnel et vécu.

Cette soudaine, cette fiévreuse éclosion peut faire songer à la rapide, à la brusque évolution de la musique russe. A peine les grands froids terminés, lorsque, sur les chemins où la neige durcie se fait trop molle pour porter les traîneaux, tout à coup, les bourgeons crèvent et luisent sur les branches, les longs bras des sapins se redressent, les herbes pointent hors du silencieux tapis blanchâtre, et, parmi la neige où bleuit le reflet du ciel, les mottes de terre se gonflent et fument sous la scintillante chaleur des premiers soleils. Printemps enivrant et bien court : presque sans transition, les terres russes passent de l'hiver à l'été.

La musique russe, en quelque cinquante ans, passa des tâtonnements à un art très raffiné. Glinka, compositeur contemporain de nos romantiques, commença, après 1830, cette évolution ; et les compositeurs qui le suivirent, les *Cinq*, — c'est-



à-dire Balakirew, César Cui, Borodine, Moussorgsky et Rimsky-Korsakof, — écrivirent des œuvres qui nous semblent aussi *modernes* que les plus modernes de nos récents compositeurs.

Cette brusque évolution fut aidée par bien des influences. Une des plus anciennes, une des plus actives, fut, sans contredit, celle d'Hector Berlioz.

Berlioz et Glinka n'avaient pas trente ans lorsqu'ils se connurent à Rome, en 1831. Parfois, à la villa Médicis, dans ces admirables salons tendus des tapisseries jadis envoyées par Louis XIV, et d'où l'on découvre, des hauteurs du Pincio, toute la ville pontificale ; chez le directeur, chez ce fringant Horace Vernet, où fréquentait le rossiniste Stendhal, parfois l'élégant et mondain Glinka venait jouer ou chanter ses compositions. Un des pensionnaires de la villa, le ténébreux et fantasque Berlioz, alors sevré de toute musique, prenait plaisir à entendre ces mélodies si nouvelles, où se reflétait l'âme slave qui lui était encore inconnue.

Glinka, en 1845, vint à Paris ; sa musique fut révélée aux Parisiens par les soins de Berlioz. Alors, Berlioz, dans le cirque Franconi, essayait de fonder des concerts dominicaux. Parmi les œuvres de Glinka, il dirigea des fragments de *la Vie pour le Tsar* et de *Rouslan et Ludmilla*. Puis, dans les *Débats*, il dit combien il admirait l'inspiration et l'art de Glinka : « la fraîcheur et la vérité de son coloris », la « beauté de la trame harmonique et la science de l'instrumentation, les coquetteries rythmiques extrêmement poignantes... »

Bientôt après, d'autres contacts s'établirent, et Berlioz commença vraiment d'agir sur la musique russe.

*La Damnation de Faust*, montée par son auteur, le ruina. Sur les conseils de Balzac, pour qui la finance était un roman fantastique, Berlioz partit en Russie, à la chasse des roubles. Il en trouva, en effet. Et il révéla lui-même sa musique aux musiciens russes.

Dès lors, le lien était noué. Méconnu en France, Berlioz comptait là-bas des amis, des admirateurs et presque des disciples. Là-bas, ses partitions étaient attendues et accueillies avec enthousiasme. Aux heures de découragement, il regardait vers « ses amis les Russes ». C'est près d'eux qu'il revint, vieillard écrasé par la mort de son fils, chercher sa dernière joie d'artiste et son dernier triomphe.

Alors il exerçait sur les jeunes compositeurs russes une action toute-puissante, une véritable fascination. J'en ai pour preuve une lettre inédite de Mili Balakirew, l'auteur de *Thamar*.

Balakirew, malade, était dans le Caucase (1868). Il venait d'applaudir Berlioz à Saint-Pétersbourg ; et son activité ne se laissant abattre par rien, il se proposait, écrivait-il, de faire entendre le *Carnaval romain* « aux Arméniens, Géorgiens, Persans, Tcherkesses et autre cohue orientale de la bonne ville de Tiflis » (1).

(1) Lettre envoyée à Berlioz et traduite alors en français par Wladimir Stassof. Les manuscrits m'ont été communiqués, en 1903, par les héritiers de Berlioz ; je les remercie

Cela n'est rien encore : il faut citer en entier un admirable fragment de cette lettre. On y devine combien Balakirew vient d'être ému par la détresse morale de Berlioz : le vieux romantique, accablé par la vie et la douleur, a déjà renoncé à toute œuvre nouvelle ; il se survit à lui-même, il en arrive à douter de son génie, — et voici ce que Balakirew, espérant réveiller le lutteur à bout de forces, lui écrit :

« ... Votre séjour parmi nous restera certainement, pour toujours, l'une de nos plus chères réminiscences. Seulement, il y a une chose qui nous affecte péniblement : c'est votre résolution de ne plus composer... Nous pensons que vous avez l'obligation de faire une nouvelle belle œuvre instrumentale... Les sujets ne manquent pas pour une symphonie. Vous aimez Byron. Eh bien ! que de sujets qui vous conviendraient à merveille !

« Mettons, par exemple, *Manfred*. On ne saurait refuser toutes ses sympathies à un héros de cette trempe, tout autant qu'à Byron lui-même, avec lequel vous avez, vous-même, tant de points de ressemblance. La société anglaise ne l'a jamais compris, — cette société saturée de fond en comble de sa morale pharisienne et de ses traditions conventionnelles et routinières, dont la transgression est toujours poursuivie par elle d'une façon impitoyable... Cela a été la même chose pour vous, avec la société française. Les Français ne vous ont pas

encore d'avoir mis à ma disposition tous leurs documents de famille.

compris, parce qu'en fait de musique, ils n'ont jamais su s'élever au-dessus d'un Gounod quelconque. Ainsi, je retourne à *Manfred*. Permettez-moi, cher maître, de vous raconter comment je me serais représenté une symphonie de vous sur ce sujet... »

Et Balakirew arrange le *Manfred* de Byron en plan de symphonie ; parfait berlioziste, il combine un programme.

« *Première partie.* — Manfred est errant dans les Alpes. Sa vie est cassée ; des questions insolubles (*sic*) et dont il ne peut se détacher le tourmentent ; il ne lui est resté rien dans la vie en dehors de ses réminiscences. Seulement, par ci, par là, se glisse dans son âme le souvenir de la beauté divine et idéale, — la divine Astarté. Les souvenirs, les pensées le brûlent, le rongent. Il cherche, il demande *l'oubli* ; mais nul ne saurait le lui accorder... Quel thème magnifique pour une première partie de symphonie !

« *Deuxième partie.* — Elle serait, dans ma pensée, empreinte d'un tout autre caractère. Ce serait quelque chose dans le genre de votre *Scène aux champs* (*Symphonie fantastique.*)

« *Programme :* — Existence des chasseurs alpestres, pleine de simplicité, de cordialité et de naïveté patriarcale... ; Manfred les rencontre, et forme avec eux un contraste fortement accusé. Ce devrait être, je me l'imagine, un adagio idyllique, avec le thème de Manfred le traversant d'outre en outre, comme une *idée fixe*, — quelque chose dans le genre de ce que vous avez fait, d'une manière aussi sublime,





à toutes les innovations de facture qui se réuniraient dans cette œuvre, créée par vous. Je suis au désespoir de n'être point un enchanteur, car j'aurais fait de suite un grand miracle : je vous aurais forcé de composer.

« Dans tous les cas, j'aurais été heureux de savoir votre idée sur le sujet que j'ai pris la hardiesse de vous raconter ici. Il me paraît vraiment que voilà un sujet fait *tout exprès pour vous*.

« Mais, à part ce sujet, permettez-moi de vous dire, cher maître, que c'est vraiment un gros péché à vous que de ne point composer, vous qui êtes, bien certainement, le premier musicien de l'Europe actuelle... »

Hélas, Berlioz était déjà touché par la mort (septembre 1868) ; il ne lui restait plus que quelques mois à vivre, ou plutôt à longuement agoniser.

La lettre de Balakirew, avec le plan musical qu'elle expose, ne permet guère de ne pas songer au *Manfred* de Schumann. Elle prouve aussi que Balakirew en 1868 (c'est-à-dire douze ans après la mort de Schumann) ignorait encore le *Manfred* où l'âme schumannienne fait vivre presque tout ce que Balakirew même désirait.

D'autre part, il propose à Berlioz de *refaire* ce que cet ancien Jeune-France a réalisé dans son œuvre. Vieilli, usé, désespéré, Berlioz n'en était plus à travailler à des redites, ni à essayer de les modifier comme un peintre qui tire des *répliques* d'un tableau original : alors Berlioz n'aspirait plus qu'au silence et à la mort. Cette longue lettre de Balakirew,

toute pleine d'enthousiasme et d'amour, ne put que lui apporter une douleur nouvelle, pour lui la plus cruelle de toutes : le sentiment de l'impuissance définitive, parce que la mort est là.

L'influence de Berlioz sur la musique russe et en particulier sur les *Cinq* est incontestable. Il agit sur eux comme un ferment de liberté. Sans tradition artistique, leur art, presque improvisé tout à coup, risquait d'être dominé par l'imitation étrangère ; leur musique risquait d'être servie de la musique allemande. L'opéra italien ne pouvait guère, par le succès mondain, fausser que les compositeurs russes visant au théâtre. Mais la symphonie allemande, la langue musicale allemande, menaçait de fausser, de figer dans des poncifs scolaires, l'expression musicale de l'âme russe.

Berlioz, novateur, chercheur, épris de sincérité, et ne voyant dans la musique qu'une expression lyrique de ses rêves et de ses émotions, créateur du *poème symphonique* où la musique pure se met en partie au service des intentions pittoresques ou psychologiques du compositeur-poète, — Berlioz facilita à la musique russe d'éviter la domination de la musique allemande.

Les *Cinq*, aussi bien, ne demandaient qu'à secouer le joug de Leipzig et qu'à rejeter tout respect de « la forme pour la forme ». Les *Mémoires* de Rimsky-Korsakof en font foi. Lorsque Rimsky, encore débutant, prend contact avec Balakirew et les musiciens qui l'entourent, Cui et Moussorgsky, voici quel est le goût musical du groupe : on y aime

exclusivement Schumann, Glinka et les derniers quatuors de Beethoven. Les symphonies de Beethoven, sauf celle *avec chœurs*, ne comptent pas. Mozart et Haydn sont autant méprisés que Mendelssohn ; Bach est « une machine » ; Chopin « une mondaine nerveuse » ; Liszt et Wagner sont peu connus ; mais Berlioz, en revanche, est très apprécié (vers 1861). Et quand, moribond, fantôme de lui-même, il apparaît la dernière fois à Saint-Petersbourg et à Moscou (en 1867-68), les musiciens russes le contemplent avec douleur, avec vénération : c'est donc là ce génie tempétueux, dont ils ne voient plus que le crépuscule mélancolique...

— Dans le domaine musical, déclaraient-ils, Berlioz est un tremblement de terre ! »

Oui, Berlioz (ils le savaient tous !) leur avait apporté la liberté musicale. Il les avait délivrés de la domination allemande ; il leur avait fourni la merveilleuse palette orchestrale dont ils avaient besoin. Leur inspiration mélodique, si voisine du folklore slave, comportait un coloris chatoyant, abondant, luxuriant, — un coloris oriental. Or, les œuvres de Berlioz, et aussi son *Traité d'instrumentation*, révélaient un emploi « moderne » des timbres, en vue de l'expression pittoresque ou dramatique.

Vraiment Berlioz, attendu, reconnu, célébré par les *Cinq*, fut pour eux un initiateur efficace, providentiel. La musique russe de la seconde moitié du dix-neuvième siècle, dans son évolution aussi rapide que le printemps de Russie, porte un reflet de l'ardeur, de la fièvre et de l'audace qui magnifient l'œuvre de notre grand musicien romantique.

## MOUSSORGSKY

« *Boris Godounow* »

*Boris*, dans le théâtre musical et même parmi l'école russe, occupe une place exceptionnelle : c'est l'œuvre russe par excellence. Aucune autre n'est aussi profondément animée par l'âme populaire de la Russie : même les disparates de *Boris*, tant elles sont spontanées et peut-être nécessaires, mettent en lumière l'inquiétude, les bizarreries, les sautes fantasques de cette âme multiple et déconcertante. Nulle œuvre musicale, non plus, n'est plus intimement nourrie du folklore russe.

*Boris* utilise un épisode célèbre, pris à l'histoire de la Russie, et qui montre comment s'établit jadis la puissance, aujourd'hui abolie, des Romanoff.

Pouchkine, en 1825, dans un drame peu fait pour la scène et conçu avec la liberté des *dramas historiques*, ou plutôt des chroniques dialoguées de Shakespeare, avait montré l'avènement et la mort du czar Boris. Ces événements se déroulent en quelques années, autour de 1600.

Faut-il rappeler cette histoire du faux Dimitri?

Boris était comme un régent, sous le règne de Feodor, fils d'Ivan le Terrible. Il fait assassiner le czarevitch Dimitri ; peu après, le czar meurt. Qui donc va lui succéder?

Pour détourner les soupçons, Boris se retire dans

un couvent : il ne veut pas du trône, assurent ses complices et confidents... Alors le peuple, inquiet, travaillé d'ailleurs par les émissaires de Boris, accourt et se rassemble autour du couvent, pour supplier Boris de prendre le sceptre. Il y consent. Et il est couronné au Kremlin.

Mais, dans la cellule d'un couvent lointain, le moine Pimène, qui sait le crime et l'usurpation, écrit pieusement ses fidèles chroniques. De tout son cœur, de toute sa conscience, il travaille en collaborateur de Dieu : ce qu'il consigne sur son livre est comme un appel au Juge tout-puissant.

Auprès du noble Pimène, un jeune moine, impatient, ambitieux, tenté par le Malin, voudrait fuir le monastère et devenir un grand du monde. Puisque Dimitri, héritier du trône, a disparu dans des conditions mystérieuses, pourquoi, aux yeux du peuple qui souffre, un nouveau Dimitri ne pourrait-il apparaître comme un libérateur? « Et pourquoi ne serais-je pas, se dit l'ambitieux, le Dimitri appelé à régner? »

Il s'évade du couvent. Le voilà, ce faux Dimitri, fuyant, errant, traqué par les soldats... Il se réfugie dans une auberge paysanne. Deux étranges moines, ivrognes et paillards, sont avec lui. Des soldats le découvrent, vont l'arrêter : il leur échappe encore.

Le peuple, cependant, désire un nouveau maître. Au carrefour d'une forêt, moujiks, mendiants, vagabonds se rassemblent. Leur colère gronde, pleine des cris de la révolte... Soudain, une armée passe : c'est Dimitri, escorté de fanatiques, qui marche sur Moscou. Il entraîne tout le peuple... Et, sur la



scène, soudain déserte, dans cette clairière où la neige étend son linceul de silence, il n'y a plus qu'un abandonné, un simple d'esprit, qui chante sa complainte mystérieuse, et qui se couche sur la terre pour dormir, ou peut-être pour mourir.

Mais le czar Boris, dans les salles resplendissantes de son Kremlin, est poursuivi par le fantôme de Dimitri. Ce fantôme l'accable sous sa puissance surnaturelle. Et voici que le moine Pimène vient dire au czar que la tombe de Dimitri opère des guérisons miraculeuses.

— Je suis encore le czar ! s'écrie Boris, pour se cacher sa faiblesse... ; je suis le czar, mais la mort est là... » Épouvanté, sa main se crispe sur son cœur, qui ne bat plus qu'à peine.

Déjà le glas des trépassés sonne de cloche en cloche ; et déjà les prêtres, vêtus de noir et portant le cierge des funérailles, s'agenouillent autour de Boris. Il était le czar ; il n'est plus qu'un cadavre.

Telles sont les scènes rapides, caractéristiques, et d'un réalisme saisissant, que Moussorgsky découpa dans le drame de Pouchkine. Il s'était proposé, selon ses principes constants, de faire une œuvre aussi vraie, aussi intense que possible ; il voulait tout sacrifier à l'expression directe, puissante, immédiate, et comme il le disait, *à bout portant*.

*Boris* fut achevé en 1870. Aussitôt l'auteur, dans l'impatience de ses trente ans, s'occupe de le faire jouer. Mais les gens de théâtre lui font remarquer que sa partition comprend surtout des chœurs, que les rôles sont peu développés, et qu'il n'a rien pré-

paré pour montrer des danseuses ni même une *prima donna*.

C'était vrai. Cela condamnait toute l'œuvre à un silence peut-être définitif et universel : à Saint-Petersbourg, les gens de théâtre avaient dit ce que d'autres auraient dit de même dans tous les théâtres de toutes les capitales chantantes, dansantes et lyriques.

Fallait-il s'incliner? Fallait-il modifier un tel drame qui correspondait si bien au génie même de l'auteur?

Moussorgsky était pauvre. Officier démissionnaire, condamné à gagner sa vie dans l'administration des forêts, fonctionnaire peu régulier et à demi suspect, abusant de longs congés afin de travailler pour lui, il aurait été tiré de la gêne par un succès au théâtre. Par ailleurs, des amis dévoués et clairvoyants, d'excellents musiciens, tels que Balakirew ou Rimsky-Korsakof, insistaient pour qu'il améliorât et complétât sa partition.

Moussorgsky, peu à peu, travailla donc à rapprocher des habitudes théâtrales le texte de son « premier *Boris* ». Il y mit des effets : chœurs dans la coulisse, épisodes (chanson de l'hôtesse, petit carillon, arioso de Boris...), et enfin il introduisit un grand rôle de *prima donna*.

Au faux Dimitri, il donna une fiancée, Marina : cela procurait, évidemment, un grand duo. Bien plus, cette fiancée était polonaise : cela fournissait des mazurkas et polonaises en vue d'une fête nocturne... Chose curieuse : pour bon nombre de ces ajoutés, Moussorgsky utilisa des fragments d'un

drame qu'il avait commencé et qui se passait dans la Carthage d'Hamilcar : *Salammbô*.

Ainsi revue et augmentée, la partition fut représentée en 1874, à Pétersbourg, sur le théâtre Marie. Acclamée par quelques-uns, elle disparut vivement de la scène. En haut lieu, on la jugeait « révolutionnaire », à cause de la musique et aussi d'autre chose, évidemment.

Découragé, d'une santé affaiblie et que l'alcool ravageait, Moussorgsky, tenaillé par la misère, exhala toute sa tristesse dans une déchirante suite de lieds : *Sans soleil...* Il mourut à l'hôpital, à quarante-deux ans (1881).

Alors, ses amis s'efforcèrent de sauver *Boris*. Rimsky-Korsakof en prépara une édition « correcte » : cela veut dire qu'il *corrigea* l'œuvre du mort. Il le fit avec toute son affection, tout son talent, et quelque excès de purisme. Sans aucun doute, il adoucit plus d'une audace, et on peut le regretter. Mais, dans la mise en valeur de l'orchestration on peut croire qu'une telle main, si experte, fut efficace et bienfaisante. *Boris* fut accommodé au goût régnant, afin de plaire. « Rien n'empêche, écrivit Rimsky, de revenir au premier texte, si on le préfère... » En tout cas, c'est à travers les deux revisions de Rimsky (1896 et 1908) que l'œuvre nous apparaît désormais, nous charme et nous émeut.

Elle est profondément vivifiée par l'âme russe. On ne peut entendre la musique de Moussorgsky sans songer qu'il est vraiment le frère, ou presque le double d'un Dostoïewsky. Il nous donne le contact du mystère slave. Non seulement le drame de

Pouchkine met en scène le peuple même, mystique et superstitieux, résigné tour à tour et prompt à la révolte, bon enfant et ivrogne, — mais la musique de Moussorgsky, issue, nourrie du folklore de la Petite-Russie et de la liturgie des Vieux-croyants, nous rend présente, nous fait connaître cette âme, si lointaine de la nôtre. On dirait que *Boris* la fait chanter en nous : cette âme slave, on vit avec elle, et on la respire.

Une telle musique, qui ne cherche que la vérité, l'expression immédiate, tâche aussi de se libérer de toute convention d'école et de tout développement. Elle s'incorpore au mouvement du drame, elle s'unit au geste et à la parole. La mélodie se rapproche, tant qu'elle le peut, du rythme et des inflexions du parlé. Par son caractère populaire et intime, elle s'apparente au lied. Quant à l'orchestre, il s'efforce de suggérer l'atmosphère du drame : il est comme le milieu sonore où s'irradie la pensée et l'action des personnages. Jamais il n'usurpe un rôle symphonique. Avant ou après les scènes, il n'y a que quelques mesures. Jamais l'auteur ne prétend à briller, aux dépens du drame, par une introduction ingénieuse ou une péroraison à effets. Il ne se travaille pas non plus pour alourdir les voix sous un laborieux tissage de thèmes, déformés, rappelés, combinés, malaxés, selon les moyens scolastiques que Wagner emprunta aux vieux maîtres contrapontistes. *Boris* est à l'opposé de l'art de Leipzig.

Il faut rappeler une anecdote, qui est caractéristique et pertinente. Un jour, au piano, Moussorgsky

jouait avec admiration une symphonie de Schumann. Tout à coup, il s'arrête :

— Maintenant, dit-il, *c'est du développement...*

Que l'on relise une symphonie de Borodine, par exemple, et l'on verra comment une idée russe est bientôt travestie sous le développement allemand. Contre une telle altération, Moussorgsky s'efforça toujours de réagir : dégageant la musique de la rhétorique formelle, il voulut la réduire à son essence purement émotive, expressive. Au lieu de la développer dans le temps par des combinaisons de lignes, et de risquer d'en faire une construction intellectuelle (une *géométrie*, disait-il), il voulut, écoutant en lui-même le frémissement de son cœur, que sa musique soit essentiellement une *expression intérieure*, qui transmet une âme dans une autre.



## CONTEMPORAINS

---

### SAINT-SAËNS (1)

#### « *Le Carnaval des animaux* ».

En février 1886, en Autriche, Saint-Saëns cherchait à se reposer après une fiévreuse tournée de concerts. La musique fut encore son remède le plus sûr. Le maître, prompt aux boutades, capricieux, et qui garda toujours quelque chose de la spirituelle facilité d'un Haydn, improvisa une suite burlesque pour deux pianos et petit orchestre : *le Carnaval des animaux*.

Dès son retour en France, il la fit jouer : cette badinerie musicale, pas plus qu'un bon mot, ne pouvait attendre ; aussi bien, elle devait contenter son auteur. Par une curieuse rencontre, cette « fantaisie zoologique » fut donnée au concert d'un violoncelliste qui s'appelait Lebouc. C'était le soir du mardi gras.

Et puis Saint-Saëns, quarante ans durant et jusqu'à sa mort (décembre 1921), ne voulut plus

(1) Sur Saint-Saëns, voir *Chez les musiciens*, 1<sup>re</sup> série.

ni laisser jouer son *Carnaval*, ni le faire éditer. Peut-être craignait-il, non sans raison, de voir des malicieux ou des envieux en exagérer la valeur et lui dire :

— Vous avez tant d'esprit,... vous en donnez même aux bêtes : continuez !...

*Le Carnaval des animaux* se réfugia donc dans le silence. C'était en vain : il devenait célèbre et presque légendaire. Les amateurs, les musiciens, pour se donner le mérite de le connaître, en parlaient d'enthousiasme. De loin en loin, quelques privilégiés l'entendaient dans une réunion privée. Moi-même, peu avant 1900, à une soirée de *la Trompette*, où je tenais une partie de violon, j'avais été séduit par son esprit et par son charme. D'ailleurs, un fragment de cette œuvre, le seul que Saint-Saëns avait laissé publier, connaissait depuis longtemps une vogue prodigieuse et méritée. *Le Cygne*, en effet, est un des morceaux du *Carnaval des animaux*.

Ces deux titres : *le Cygne*, *le Carnaval*, indiquent tout de suite le double caractère de l'œuvre. Elle est une fantaisie bouffe, où apparaissent, pour le contraste, des épisodes de pure musique et de poésie.

Ce mélange, ce jeu entre des éléments contraires, fait la séduction et la rare valeur de ce *Carnaval*. Pour un artiste comme Saint-Saëns, maître accompli de tous les effets et artifices sonores, c'était une gageure gagnée d'avance que de s'amuser, un jour de bonne humeur, à introduire les cris des animaux dans l'orchestre, et à évoquer leur allure, leur lenteur ou leur bondissement par des des-

sins mélodiques, des rythmes ou des sonorités.

Mais aussi, autour de ces bêtes vivantes, qui motivent des expressions fantasques, il y a le paysage, la lumière, et toute la féerie aérienne que la musique peut évoquer avec émotion et poésie... Dès lors, quels contrastes ; et combien le musicien, avec imprévu, avec une grâce espiègle, va passer d'une expression à l'autre. Des animaux?... Non pas, mais plutôt leur image, ou leur imagerie. C'est un *Carnaval*.

Voici le lion, mais ce n'est que sa peau et sa crinière ; on s'amuse de sa royauté. Il approche, il marche, il défile, masque parmi des masques, sur une musique pompeuse, baignée d'un reflet d'orientalisme : tantôt les contrebasses, tantôt les gammes en octaves du piano, font sourdement gronder la voix terrible (gentiment terrible) du roi du désert.

Autre tableau : un *poulailler*. Le quatuor caquette, les pianos caquettent, — et voici toutes les coquettes caqueteries des vieux clavecinistes.

Les tortues, les lentes, les immobiles tortues, les voici sur un air endiablé, sur un flonflon d'Offenbach... Mais Saint-Saëns a rendu ce flonflon presque méconnaissable, tant il l'a ralenti, avec la sentimentale langueur des violoncelles. Sous les notes cristallines et rêveuses des pianos, il se traîne, cet air de quadrille — et tout à coup, on le reconnaît : on sourit à ce joli tour de passe-passe, où un maître se distrait à escamoter la muscade.

Et voici les *éléphants* qui barrissent. Énormes, écrasants, essoufflés avec les contrebasses pataudes, ils essayent de danser la « Valse des sylphes » !...

Voici les *poissons rouges*, dans un bocal aussi lumineux et transparent que le mystique prélude de *Lohengrin*. Voici les ânes et leur *hi-han*. Voici le coucou, qui fait coucou, mais dans un placide et délicieux paysage, évoqué par les lents accords des deux pianos... Tout à coup, une *volière* bruit, gazouille, pépie...

Et voici d'autres animaux : les *pianistes*. Ils font des gammes.

Soudain, le xylophone fait claquer, comme les os d'un squelette, quelques notes de la *Danse macabre*. Ce sont les animaux *fossiles*, les êtres disparus. Et, vieillesse, cassée, branlante, édentée, voici l'octogénaire, autre *fossile*, qui fut jadis une ingénue : voici une ancienne jeune fille. C'est la Rosine, du *Barbier*, ou plutôt c'est son souvenir plaintif qui se traîne encore parmi nous, comme l'étrange voix d'un revenant. Et elle prend, cette furtive apparition, l'émouvante et ridicule mélancolie qu'exhalent les mendiants valétudinaires qui jouent des valses de clarinette, les aveugles à barbe chenue qui chantent, dans les quartiers loqueteux, les romances d'amour qui souriaient à un autre siècle... Mais la *Danse macabre* bouscule la vieille sentimentale. Elle la « fait circuler » et la renvoie, avec un rire de squelette, où sont les masques des anciens carnivals.

Soudain, le *Cygne*... Un lac solitaire, voilé de brume, où les frissons de l'eau n'ont que des lueurs incertaines. Parmi ces pâleurs, passe la blancheur onduleuse d'un cygne ; et puis, elle s'éloigne, sereine et lente, ainsi que s'évanouit un beau rêve.

Pour finir, voici les flonflons du Carnaval. Une

reprise de quadrille gesticule, parmi la sonorité facile d'un orchestre de casino. Et comme il y faut d'aimables créatures, voici un brusque rappel du « poulailler ». Car tout cela, ce n'est qu'une fantaisie, un amusement, une amulette, une suite de croquillons jetés du bout de la plume, un album de pochades improvisées pour quelques amis.

Mais un tel passe-temps fut le jeu d'un impeccable et grand artiste qui avait de l'esprit, et qui savait le mettre en valeur. Entre deux boutades ou deux cabrioles, Saint-Saëns s'évade, s'élève vers une idéale région qui lui était plus habituelle, et où parviennent bien peu de musiciens, même dans leurs œuvres qui se prennent au sérieux.

## GABRIEL FAURÉ

### *Compositions pour piano (1).*

Quand la gloire vient enfin à un compositeur, elle met en lumière, d'abord, quelques-unes de ses œuvres. Les autres, cachées par ce rayonnement, ne se font pleinement connaître que peu à peu. C'est ainsi que les compositions vocales de M. Gabriel Fauré, ses sonates et ses quatuors empêchent plus d'un amateur de porter sur les *compositions pour piano* tout l'intérêt qu'elles méritent. Plus d'un lecteur, sans doute, nous saura gré de le guider parmi une production si abondante, si pleine de charme et de beauté.

(1) Sur Gabriel Fauré, voir *Chez les musiciens*, 1<sup>re</sup> série.



Ces œuvres, qui se proposent avant tout d'être expressives et musicales, peuvent être jouées par la plupart des exécutants de force moyenne : ce ne sont pas des pages spécialement pianistiques, demandant une véritable virtuosité. Il n'y a donc pas de raison technique pour ne pas essayer de prendre l'intime connaissance dont elles sont dignes.

Peut-être, au premier abord, çà et là, éprouvera-t-on quelques difficultés de lecture, vite surmontées. Peut-être, si l'on n'est pas familier avec les récents apports du langage fauréen, sera-t-on arrêté par quelque enchaînement ou quelque modulation... Mais ce ne sera là qu'une impression toute passagère. Le doute n'est guère possible sur l'impression stable et définitive : le charme de l'auré ne tarde guère à s'imposer, avec la douceur la plus persuasive, la plus insinuante. Cette musique, tout intérieure, mérite vraiment d'être aimée : « Sa grâce est la plus forte, elle se fait aimer. »

Bien avant 1870, Fauré avait composé pour le piano *Trois romances sans paroles*. Mélancoliques et brèves esquisses, elles évoquent le souvenir d'un Mendelssohn ou d'un Gounod (ce qui n'est pas forcément péjoratif) ; mais déjà y transparaissent la tendresse et l'élégance qui ne tarderont pas à s'affirmer plus pleinement et caractériseront le véritable Fauré.

Depuis cette date et durant cinquante ans, tout en élaborant le reste de son œuvre, Fauré put écrire plus de soixante compositions pour piano : notamment 13 *Nocturnes* et 13 *Barcarolles*, 9 *Préludes*,

6 *Impromptus*, 8 *Pièces brèves*, 4 *Valses-caprices*, *Thème et Variations*, une *Fantaisie* (pour piano et orchestre) — une suite pour quatre mains, *Dolly* — sans oublier la *Ballade* (en fa dièze) jouée avec orchestre dans les concerts.

A elles seules, cette *Ballade* (1881) et cette poétique et capricieuse *Dolly* (1893) devraient suffire à faire jouer les compositions pour piano aussi souvent qu'on chante les mélodies de Fauré. Qu'elles soient écrites pour la voix ou pour le piano seul, toutes ses œuvres sont l'expression d'une même âme.

Parmi les *Nocturnes*, le premier (*mi bémol*, 1883), d'une nostalgie encore apparentée à celle de Chopin, annonce déjà les pensées nobles, graves et profondes, qui font l'émouvante beauté des sixième, septième et neuvième *Nocturnes*.

Dès les premières mesures, le *Sixième nocturne* (*ré bémol*, op. 63, 1894) affirme une souveraine maîtrise : tout de suite, la mélodie, sereine mais chargée de pensée, descend dans les régions les plus mystérieuses de l'âme. Ce n'est plus là seulement le sortilège d'un musicien, mais celui d'un véritable poète. Pour essayer, par des mots, de donner quelque idée de cette magie purement musicale, il faudrait citer les plus grands noms : il y a là quelque chose qui participe à la force de Beethoven et aussi à la tendresse passionnée de Schumann... Mais, que peuvent les mots, pour caractériser une émotion exprimée musicalement ?

Auprès de pages si hautes, il convient de placer *Thème et Variations* (op. 73, 1897). Heureusement,

cette œuvre ne présente rien de ces soi-disant « variations » qui n'étaient faites que d'agrément, de dessins ou de complications pianistiques, sans rapport intime avec la mélodie initiale. Ici, Gabriel Fauré, uniquement soucieux de musique, c'est-à-dire d'expression, dégage, hors du thème premier, les possibilités musicales qu'il contenait implicitement : il suscite des éclosions successives, issues d'une même pensée ; et il la conduit, pour finir, dans une mystérieuse et radieuse ascension, où elle semble se transfigurer et se mieux pénétrer d'idéal.

Les *Impromptus* et les *Préludes*, qui sont évidemment des pièces moins développées et d'un caractère moins profond, ne peuvent manquer de séduire par leur charme, leur souriante tendresse et leur élégance toute spontanée. Nous avouerons que, parmi ces pièces, le *Troisième Impromptu* (la bémol, op. 34, 1883) nous semble un des plus parfaits et des plus caractéristiques. Après l'exposition de la première idée, il y a une lente et onduleuse descente, d'une ligne souple, caressante et rêveuse : on se plaît à répéter ce passage, pour sa mélodie élégante et charmeresse (1).

Ici, dans cette rapide esquisse, nous avons voulu rappeler l'attention sur l'œuvre multiple d'un très grand musicien français. Les quelques compositions plus spécialement désignées, ne peuvent manquer,

(1) Aux amateurs qui veulent s'initier à l'ensemble des compositions pour piano, j'indiquerai qu'elles ont été fort bien commentées par le regretté Joseph de Marliave, dans ses *Études musicales*, et par M. Alfred Cortot, dans un numéro de la *Revue musicale* consacré à Gabriel Fauré.

si ce n'est acquis déjà, de s'imposer à l'admiration et de se faire aimer. Elles donnent le désir de connaître les autres et de les aimer à leur tour.

## FANELLI

*Ou huit jours de gloire.*

*On a déjà oublié le compositeur Fanelli. Mais sa brusque, sa tumultueuse et volcanique célébrité, qui dura une semaine, peut susciter quelque méditation chez le lecteur. C'est pourquoi je reproduis mon article d'alors.*

*Echo de Paris, 28 mars 1912.*

— Fanelli, quel génie prodigieux !

— Je ne le connais pas encore.

— Comment, vous ne connaissez pas Fanelli !... Mais depuis trente ans, dans une malle, il a de quoi bouleverser le monde musical. Ah ! si Fanelli ouvrait la malle qui se couvre de poussière dans un coin de sa chambre !

— Eh bien ! qu'il l'ouvre, cette malle aux chefs-d'œuvre !

— Oui ; mais que faites-vous de la conspiration du silence?... Pas un orchestre, pas un éditeur, depuis trente ans, ne veut de Fanelli. Et il travaille à des besognes pour gagner sa vie. Pendant des années, tandis que son cerveau était plein de symphonies merveilleuses, il lui fallut, dans un restaurant du bou-

levard, taper du piano et accompagner des tziganes.

— Allons donc ! est-ce possible?... Au vingtième siècle, en pleine république démocratique?...

— Croyez-vous que les hommes changent, parce qu'on change les étiquettes ? La vie des compositeurs français est-elle plus facile parce que l'Opéra de Paris est appelé Académie *nationale* de musique?... Je vous dis que Fanelli est un grand génie méconnu et malheureux, et que trente ans de souffrances doivent lui assurer le respect de tous... »

Tel est un des nombreux entretiens où je fus mêlé depuis quelques jours.

Je vous avouerai que les maladresses outrancières de la réclame, les propos excessifs de certains camarades qui veulent tout à coup découvrir et inventer Fanelli, n'ont pas manqué de me mettre sur mes gardes : il est naturel de se méfier d'un homme qu'on veut, en un tournemain, vous imposer comme un grand maître.

D'autre part, cet homme est vivant, il a longtemps lutté, longtemps souffert. Ce n'est pas lui (selon toute apparence) qui provoque cette publicité terrible pour lui-même, et dont il risque d'être la première victime : après avoir pâti du silence et de l'obscurité, il court peut-être à un nouveau malheur, étourdi et aveuglé par cet éclatant fracas...

Donc, que faire pour être juste ? Ne faut-il pas oublier, autant que possible, les conditions défavorables où se produit M. Fanelli ?

Négligeons les parasites fanfares et les clameurs de la badauderie, et tâchons de dégager quelque réalité moins inconsistante.



D'ordinaire, dans mes chroniques musicales, je sépare nettement la personne des musiciens et leur œuvre. Dans un journal, et à l'égard des vivants, cette règle me paraît d'une impérieuse convenance. Avec les artistes disparus, avec les grands hommes qui sont devenus *historiques*, il en va tout autrement. Après un recul nécessaire, le temps fait son œuvre et détache les liens avec les vivants. Alors les artistes consacrés par la mort peuvent être étudiés dans leurs fibres les plus intimes. Et les musiciens, plus que nuls autres, le méritent et l'exigent, puisque la musique, le plus souvent, est l'expression directe, instinctive, de l'âme la plus profonde.

Bien que M. Fanelli soit notre contemporain, certains détails, devenus publics, doivent être rappelés à propos de ses *Tableaux symphoniques*. Quand ce compositeur fut joué pour la première fois (27 mars 1912), il avait plus de cinquante ans. Les *Tableaux symphoniques* datent de 1883 ; ils sont donc l'œuvre d'un tout jeune homme. Et aussi, ils sont antérieurs non seulement à l'engouement pour la musique russe, pour le *debussysme* et le *post-debussysme*, mais encore à la connaissance de M. Richard Strauss et même à la grande vogue du wagnérisme. Par les dates, — et par les similitudes musicales, que nous verrons tout à l'heure, — les *Tableaux symphoniques* de M. Fanelli se rattachent, naturellement, au grand exemple de Berlioz : ils furent conçus, semble-t-il, sous l'ascendant du musicien romantique et pittoresque.

De 1883 à 1912 (pendant trente ans !) que fit M. Fanelli?...

Seule sa vie musicale nous importe. Il écrivit beaucoup, paraît-il ; mais ses œuvres ne trouvèrent aucun débouché.

Jadis élève de Duprato et de Delibes, il traversa le Conservatoire sans montrer grande aptitude aux travaux scolaires. D'ailleurs les nécessités de la vie ne lui donnèrent nul relâche. Tandis que d'autres élèves peuvent conquérir des récompenses ou des diplômes, il lui fallut, dans les batteries des orchestres, travailler sur d'autres peaux d'ânes ou sur les tringles des triangles. Ainsi, par la pratique, par l'audition incessante de l'orchestre, il apprit à connaître les ressources de la palette symphonique.

C'est d'elles, plus que de tout autre élément musical, dont M. Fanelli se sert dans ses trois *Tableaux symphoniques*.

Le sujet est emprunté au *Roman de la Momie*, de Théophile Gautier.

Même sans connaître par le détail les scènes que le compositeur voulut suggérer, on les imagine grâce à ses motifs si expressifs. D'abord, une scène de langueur orientale, d'accablement ; puis une rêveuse promenade sur le Nil ; enfin un défilé guerrier, tout rutilant d'une barbare splendeur. Le programme fait encore mieux sentir les mérites propres de ces grandes fresques sonores. Il faut le lire, à mesure que l'orchestre joue : alors, on constate ce qui motive l'ampleur (un peu trop grandiose) des idées de M. Fanelli. Sans le programme, cette succession d'effets peut paraître décousue, arbitraire et décidément grandiloquente : en réalité, elle est à peine régie par les nécessités

musicales. A vrai dire, cette musique prend naissance dans le roman : les phrases, que cite M. Fanelli dans son argument, ont toutes un équivalent sonore. Cette musique, essentiellement, est une transposition : d'après Théophile Gautier et ses « tableaux à la plume », M. Fanelli a composé ces *Tableaux symphoniques*.

On l'en blâmera, on l'en louera. — Mais où est l'indubitable principe pour trancher le différend ? La question de la *musique à programme* est presque insoluble par la théorie. Dans la pratique, les musiciens la résolvent, *ipso facto* : les uns font de la musique à programme ou du « poème symphonique », d'autres n'en font pas, d'autres en font sans même s'en douter... Seul, le résultat compte.

Les *Tableaux symphoniques* de M. Fanelli sont très berlioziens. On a beaucoup insisté, dans les réclames avant l'audition, sur les hardiesses harmoniques. A part les successions de tierces majeures, enchaînées par tons entiers (ce qui est devenu assez banal), il n'y en a guère. Septièmes ou neuvièmes, longues pédales ou tenues d'accords sur lesquelles folâtrèrent des notes étrangères, tout cela était-il bien neuf en 1883?... Mais, plus que les mérites de l'écriture, c'est la nature même de l'idée, sa force, son intransigeance, sa violence ou son opiniâtreté, qui imposent M. Fanelli à notre attention.

Qu'un jeune homme de vingt-trois ans ait conçu ces fresques gigantesques (car l'ensemble des *Tableaux* d'après la *Momie* durerait trois heures entières) ; qu'un apprenti musicien ait imaginé d'assez nombreux dispositifs d'orchestre pour renouveler

sans cesse sa palette (si l'on en juge par les trois fragments d'hier), voilà qui est digne de signaler un compositeur.

Pendant trente ans on traita M. Fanelli comme une non-valeur ; on le laissa dans des emplois subalternes où il risquait d'être banalisé, d'être laminé par l'implacable rouleau des tâches quotidiennes.

Hier, un public enthousiaste lui fit un triomphe réparateur. Chose naturelle, l'excès du mépris passé entraîna une ovation excessive. Pendant vingt minutes, on put voir la psychologie d'une foule. Ce n'était plus l'atmosphère morale d'une salle de concerts, mais bien l'innervation malade d'une course de taureaux ou d'un combat de gladiateurs. On était aux arènes ou au Colisée. Nos élégantes ne le cédaient en rien aux patriciennes romaines qui *retournaient le pouce* pour exiger la mort du gladiateur blessé.

Souhaitons à M. Fanelli que nos patriciennes, l'hiver prochain, ou peut-être plus tôt, ne retournent pas leurs pouces quand sa musique n'aura plus l'attrait de l'inédit.

### *Quinze jours plus tard.*

*Echo de Paris, 7 avril 1912.*

Les *Tableaux symphoniques* de M. Fanelli, si exaltés avant la première audition, paraissent déjà bien fatigués dès la deuxième. Peu nombreux, mais opiniâtres, quelques auditeurs *fanelliques* applaudissent longuement... Mais ce n'est plus le délire de l'autre semaine, que j'ai tâché d'apprécier loyale-

ment. Que voulez-vous? la mesure et le goût ne sont pas le fait des foules. Dès le grand siècle, Messieurs de Port-Royal le disaient fort ingénument dans leur *Jardin des racines grecques* :

« *Démos, peuple, est souvent grue.* »

*P.-S. (écrit en 1924).*

Et puis ce fut tout.

Il y eut un grand festival au Trocadéro. Dans les concerts on rejoua deux fois, trois fois, peut-être, du Fanelli. Personne n'y fit attention.

Peu après la guerre, Fanelli mourut. On n'en parla même pas.

Que deviendra sa musique?

Pourtant, en ce malheureux artiste, comme en beaucoup d'autres, il y avait peut-être quelque chose. Lui-même, il le sentait : il fit effort, durant toute son existence, pour réaliser cette conviction intime. Mais le germe mystérieux qu'il portait en lui n'est pas venu jusqu'au grand soleil : les autres hommes ne l'ont pas vu, et ils l'ont nié, après s'être diverti une semaine, badauds attroupés par la réclame.

Combien d'autres Fanelli n'obtiennent même pas ces huit jours de gloire ou de brouhaha. Plus d'un artiste malchanceux est étouffé par la vie, puis par la mort. A notre époque, les vivants ont trop de peine à vivre, pour que la gloire visite les tombeaux des malchanceux.



## ALBENIZ

« *Pepita Jimenez.* »

Elle plaît, cette musique d'Albeniz, elle chante, elle n'est pas figée, mais elle respire, elle vit, elle marche, et son mouvement naturel se communique au poème.

Bien plus, elle continue de chanter dans le souvenir, elle donne le désir de la lire à nouveau et de s'abandonner à son charme. Elle se fait aimer. Cette qualité est primordiale : sans elle, toutes les autres, inefficaces, ne sont rien.

*Pepita Jimenez* est une comédie lyrique. On n'y voit donc aucun personnage fourni par l'histoire ou la légende, et souvent grandi, exhaussé, en dehors de l'humanité réelle. Le livret utilise une nouvelle de Money Coutts et nous conduit dans l'Espagne du dix-huitième siècle.

Voici les somptueux jardins de *Pepita* : des verdures, rigoureusement taillées, entourent une statue de la Vierge ; au loin, les platanes, les ifs, les eucalyptus sommeillent sous une lumière écrasante.

*Pepita* est une jeune veuve, belle, riche, courtisée, et fort capable de faire le bonheur d'un second mari. Elle aime Don Luis. Mais celui-ci tremble de l'aimer. Il résiste au sentiment qui l'envahit : en effet, poussé par sa famille ou par les circonstances beaucoup plus que par sa vocation propre, il est sur le point d'entrer dans les ordres... Va-t-il

rompre avec le siècle, ou, au contraire, fixer sa vie auprès de Pepita?...

Une série d'épisodes, et surtout la diligente adresse d'une suivante, entraînent l'hésitant Don Luis sous le joug de l'amour.

Simple anecdote, naturelle, rapide, elle fournit au délicieux tableau d'une fête nocturne dans les jardins, et reçoit, de la musique, une élégance, un frémissement de vie, un charme des plus séduisants.

Le texte de la traduction fut écrit par un musicien et un lettré, Joseph de Marliave, qui publia jadis de clairvoyantes *Etudes musicales* et mourut héroïquement dès le début de la guerre.

Quant à la partition, elle plaît, elle est souriante et jeune, elle se fait aimer. Pour indiquer ses caractéristiques, on pourrait dire que le style d'Albeniz est nourri de Liszt et de Chopin, surtout du Chopin des *Sonates* : on y trouve donc aussi quelque chose de *Tristan*... Mais le style d'Albeniz est dominé par une conception de compositeur-pianiste, ou par les habitudes d'un extraordinaire improvisateur qui connaissait bien Chabrier.

Les idées jaillissent, spontanées, fraîches, abondantes, chantantes, sauvées d'une menaçante facilité par un ingénieux cuisinage d'appoggiatures, de pédales, d'arabesques chromatiques et de capricieuses sautes de tonalités.

Tant d'éléments divers sont unifiés, vivifiés, transfigurés par une allégresse intérieure, une joie d'inventer des chants. Force mystérieuse mais agissante, c'est l'âme même d'Albeniz qui s'épanouit parmi les reflets qu'il a reçus de ses devanciers :

elle-même, elle se chante, sur des rythmes nets, persistants, encore voisins des mélodies populaires et des danses de l'Espagne.

Chose extraordinaire : toute cette partition, sauf des exceptions rares et courtes, est écrite à trois temps. Sans beaucoup se soucier du poème ni des situations dramatiques, ni d'une vérité qui pourrait devenir gênante, la musique va son train, et elle entraîne. Cela passe, cela glisse, comme ferait une suite de *valse*s ou de *scherzos* de Chopin, avec des coups de passion, des rallentendos pour le rêve, des sentimentalismes à la Bellini (mais pimentés, modernisés par les basses), et toujours avec quelque chose d'allant, de spontané, de jeune, de jaillissant.

Oui, on l'aime, cette partition... Et, sans doute, faut-il se dépêcher de l'aimer, avant de trop la connaître.

## SYLVIO LAZZARI

### « *La Lépreuse*. »

La partition de *la Lépreuse*, dès la première représentation (7 février 1912), fut acclamée à l'Opéra-Comique. Elle était terminée depuis plus de dix ans. Pour l'amener jusqu'aux feux de la rampe, le compositeur, bien que frappé cruellement dans ses plus chères affections, eut le courage, la ténacité, la foi en son œuvre.

Après tant de luttes, auxquelles prirent part les hommes de loi et même certains interpellateurs à la Chambre, l'œuvre triomphe enfin, s'impose,

charme le public et l'émeut. Cela le plus simplement du monde : grâce aux mérites bien appariés du poème d'Henry Bataille et de la musique.

Un feuilleton de Jules Lemaître décida M. Sylvio Lazzari à s'intéresser à *la Lépreuse*. Le compositeur l'a rappelé. Il citait une analyse clairvoyante où le célèbre critique, en 1898, laissait s'épanouir son intelligence et sa sensibilité. En quelques lignes, Jules Lemaître avait découvert (sans y songer) les qualités qui, dans le poème, devaient séduire le musicien.

« J'ai lu le manuscrit de *la Lépreuse* (écrivait-il), et j'y ai pris un plaisir extrême, je veux dire un plaisir d'attendrissement, de tristesse, de rêverie sur les choses de l'amour et de la mort... M. Henry Bataille vient de faire un poème plus naïf que les plus naïves ballades anonymes, avec des personnages à passions intactes, à sautes d'idées ingénieusement lyriques... Toutes leurs pensées naissent directement de leurs sensations... Ce sont des trouvailles de mots, candides et saisissantes, des images courtes et quelquefois bizarres ; bref, tout ce que comporte la poésie primitive, populaire, spontanée. Et voilà que M. Bataille balbutie des choses douces et tragiques, simples et éternelles comme s'il était un inconnu chanteur de la Bretagne la plus légendaire et du plus reculé moyen âge. »

Et ainsi Jules Lemaître, sans qu'il s'en doutât le moins du monde, pensait à peu près comme un esthète wagnérien ; il montrait que ce poème était plein de ce que Wagner, dans ses écrits théoriques,

appelle le *purement humain*. C'était chose si évidente qu'un compositeur, de tendances wagnériennes, se décida tout de suite à mettre *la Lépreuse* en musique.

Avouez que les idées, dans leur course à travers le monde, font de curieuses cabrioles : Jules Le-maître lui-même aurait admiré qu'un de ses feuilletons des *Débats*, écrit à propos d'une légende bretonne, ait suscité un drame wagnérien.

D'ailleurs, si wagnérien soit-il par certains artifices de la langue musicale, ce drame est intimement pénétré par l'inspiration populaire de l'ancienne Bretagne.

Voici comment ces éléments divers se mélangent et s'unissent dans une même action théâtrale.

Au lever du rideau, la nuit.

A l'orchestre, de sourdes ondulations grondent mystérieusement, retenues dans les profondeurs obscures, par de longues notes graves. Il est difficile, ici, de ne pas penser au formidable début de *l'Or du Rhin*.

Peu à peu, la scène, encore vide, s'éclaire ; une lueur hésitante, rosée, tremble parmi la pâle obscurité de la nuit finissante ; et déjà, s'éveillant avec l'inquiet sourire du jour, les oiseaux commencent à chanter dans les feuillages bruissants. Murmures du bocage breton, où passe l'écho lointain de la murmurante forêt de *Siegfried*.

Avec le *crescendo* de l'orchestre, le jour s'est levé, ainsi qu'il est d'usage dans le monde musical. On distingue, maintenant, une vieille maison



paysanne, où les blocs de granit noirâtre sont jointoyés de chaux blanche. Derrière le mur de la ferme, les champs de blé, rayés par les ajoncs des chemins creux, moutonnent avec monotonie jusqu'aux bois violacés de l'horizon. Dans le ciel, la brume étend des ondulations errantes, et le clocher de l'église se dresse, placide et massif. — Tel est le décor si vrai, où se respire le charme de la Bretagne.

La vieille Maria, sortant de sa maison de granit, appelle les lavandières. Bientôt, caquetantes, empressées, agenouillées sur la margelle du lavoir, elles font sonner leurs propos autant que leurs battoirs. Elles se racontent les on-dit du village :

— Est-ce qu'Ervoanik, le fils de Maria, ne courtise pas la petite Aliette?

— Aliette, fille de lépreux, assure-t-on...

Et les propos de reprendre, scandés au rythme des battoirs.

Mais déjà la musique a conquis l'auditeur ; déjà la fusion de l'élément wagnérien et de l'élément breton s'est faite.

Comment cela?

A lire la partition, vous découvrez les deux éléments, vous les distinguez : d'une part un travail thématique ressemblant à beaucoup d'autres, s'en distinguant aussi par son aisance et sa spontanéité ; d'autre part, un emploi très ingénieux des mélodies populaires.

Voyez et entendez cette même scène au théâtre : devant le décor, vous éprouvez que cet emploi des thèmes populaires est naturel, nécessaire. Ces lavandières, — ces Bretonnes que leur costume nous

garantit être du moyen âge, — que voulez-vous qu'elles chantent, sinon un vieil air breton? Or, cet air est plein de poésie, et le compositeur l'utilise à merveille : comment donc voulez-vous que nous ne soyons pas séduits?

Ainsi, dès la première scène, avec un art théâtral et musical auquel il faut rendre justice, M. Sylvio Lazzari fait accepter à l'auditeur le langage si savoureux, si divers et si souple dont il se servira durant toute son œuvre.

Cette première scène indique même, en principe, quel sera le plan musical de presque toutes les autres. Chaque scène (en principe) sera conçue dans la forme du *rondeau*; un thème breton, avec ses variations, fournira le refrain du *rondeau*; quant aux épisodes, ils proviendront plutôt du travail thématique, du malaxage wagnérien. Et le passage du refrain aux épisodes, correspondant toujours à une « saute d'âme » ou à un mouvement scénique, se fera toujours, malgré la diversité des styles, d'une façon naturelle, expressive, pleine de charme et d'émotion. Il y a là une rencontre dont nous sommes heureux et surpris.

Revenons à nos lavandières.

Tandis que leurs battoirs claquent encore, surviennent Ervoanik et son père... Bientôt le jeune homme et ses parents restent seuls en scène; Ervoanik avoue qu'il voudrait épouser Aliette :

— « C'est une fille de lépreux ! » s'écrie le père...

Elle-même, la voilà. Timide, frêle, frémissante comme la fleur légère des ajoncs... Aliette chante, et sa voix murmure une tendre chanson de la terre

bretonne. Comment n'aurait-elle pas pris le cœur du petit Ervoanik?... S'il pense à la blonde Aliette, son amour lui chante une mélodie où il retrouve le chant des oiseaux : le travail thématique nous l'affirme.

Et alors, comment le naïf Breton pourrait-il croire qu'Aliette ne soit pas aussi pure que belle? En vain les parents ont-ils laissé seuls les deux enfants pour qu'ils se disent adieu. Ceux-ci, n'écoutant que l'émoi de leurs cœurs et attendris par les belles voix des cloches qui chantent « dimanche, dimanche », se prennent par la main et vont rejoindre la lente procession qui part déjà pour le « pardon ».

Deuxième acte.

Dans une chambre sordide, qui sent la maladie et la misère, une vieille femme s'agite, grimaçante, clopinante, semblable à quelque sorcière échappée des landes lunaires de *Macbeth* ou du *Walpurgisnachtstraum* de *Faust*. C'est une lépreuse. Hélas, c'est la mère d'Aliette.

On frappe à l'auvent : voici Aliette conduisant par la main le candide Ervoanik. Fatigué du chemin, puis grisé bientôt par le vin de la sorcière, il s'endort. Comme il est beau ainsi et comme Aliette l'aime !... Peut-elle l'aimer?... Dans un seul baiser elle donnerait la mort, ou une longue agonie désespérée, à cet enfant qu'elle aime.

Mais la vieille est là, haineuse, satanique, en qui s'est longuement accru l'esprit du mal. Elle interroge ses chaudrons kabbalistiques ; ils disent : *Oui!*

Alors, par de nouveaux maléfices, elle vainc l'hésitation d'Aliette. On réveille Ervoanik ; Aliette

même lui présente la coupe de vin empoisonné, où il boit l'horrible maladie !

Troisième acte.

La même cour de ferme qu'au début. Hélas, près de la margelle, les joyeuses et caquetantes lavandières ne font plus sonner leurs battoirs. Voici des gens en deuil. Immobiles, respectueux, ils attendent que le prêtre et le cortège funèbre viennent chercher le malheureux Ervoanik et le conduisent, cadavre qui continue de vivre et de souffrir, à la léproserie.

Sa mère, voici sa mère, désespérée, pantelante...

Et puis Ervoanik, fiévreux, hagard... Il balbutie les mystérieuses paroles des agonisants, car déjà son âme est de l'autre côté de la vie.

Mais des voix psalmodient dans l'éloignement. Elles approchent ; elles chantent la prose des morts... Et c'est tantôt la lourde voix grave des chantres, tantôt la voix grêle d'un enfant, légère, aérienne, et qui semble descendre des arbres pleins d'oiseaux pour apporter les farouches paroles : *dies iræ, dies illa...*

— « Cachez-moi », crie Ervoanik, quand il voit surgir les bannières noires et les cierges.

L'horrible cérémonie s'accomplit. Sur la tête de son fils, la mère pose la cagoule sépulcrale... Les cloches sonnent... Et le petit Ervoanik, comme un mourant illuminé par la grâce, se mêle doucement à la procession qui le conduit vers la sinistre « maison blanche ». Il part vers ce tombeau des vivants, avec autant de joie qu'il partait, naguère, pour le « pardon » : ces mêmes cloches étaient si douces dans le ciel du beau dimanche, et la petite

main d'Aliette était si fraîche, légère comme une fleur...

Telle est cette pièce, qui a beaucoup fait parler d'elle, et qu'on a beaucoup attaquée avant qu'elle triomphât. Ensuite on l'a beaucoup attaquée, à cause même de ce triomphe.

Il est certain qu'avec un tel titre : *la Lépreuse*, — une pièce ne passe pas inaperçue. Il est certain que bien des gens ont dit et diront : « N'allez pas voir *la Lépreuse*, on se gratte en sortant ! »

A ce compte, il ne faudrait pas lire *le Lépreux de la cité d'Aoste*, qui passe pour le chef-d'œuvre de l'aimable Xavier de Maistre ; il ne faudrait même pas lire *Télémaque*, à cause de l'épisode de Philoctète ; et il ne faudrait pas lire non plus le *Philoctète* de Sophocle.

Nous nous en tiendrons aux faits : le public qui a vu et entendu *la Lépreuse* ne se gratte pas et n'éprouve aucune démangeaison. Mais il est extrêmement ému par des scènes fort dramatiques et fort poétiques. Comme le prévoyait si justement Jules Lemaître, le public « y prend un plaisir d'attendrissement, de tristesse, de rêverie sur les choses de l'amour et de la mort ».

Les émotions que pouvait donner le poème sont renforcées encore et dramatisées par la musique.

Celle-ci, au cours de mon analyse, j'ai tâché de la caractériser. On reconnaît en elle ce qu'elle doit au langage et au système wagnériens, et aussi ce qu'elle doit au fond des mélodies populaires. Ces deux éléments pouvaient sembler inconciliables ;



mais le compositeur sut les employer tour à tour, avec une réelle maîtrise, comme moyens d'expression dramatique.

Cette partition est à la fois d'un musicien véritable et d'un musicien de théâtre. Rapide et variée, pittoresque lorsqu'il le faut, scénique (et même avec une pointe de *vérisme* qui ne manque pas d'agrément), très abondamment mélodique, elle montre aussi des qualités plus rares de nos jours. Cette musique a du rythme, elle est très nettement tonale, elle est construite et chaque scène a un plan musical, ses mouvements sont variés, la déclamation des voix est presque toujours un chant véritable. Enfin, malgré quelques duretés (qui tiennent sans doute à l'acoustique de la salle et au petit nombre des *cordes*), l'orchestration a toute la couleur désirable ; quant à l'écriture harmonique, elle n'a aucune des étrangetés ou des hardiesses qui n'étonnent plus personne .

Résultat : cette musique *porte*.

A ces quelques pages, écrites dès la première représentation, ajoutons simplement quelques mots, ou plutôt quelques faits.

Depuis 1912, et malgré les cinq années de guerre pendant lesquelles tant d'autres œuvres ont sombré à jamais, *la Lépreuse* a été reprise plusieurs fois à l'Opéra-Comique et montée sur beaucoup de scènes de France et de l'étranger. Partout elle a trouvé le succès du meilleur aloi. Et grâce à son style, elle n'a montré aucune ride.

Forte, poignante et belle, cette œuvre a déjà

résisté à l'épreuve du temps : elle peut donc lui résister encore.

## M. IGOR STRAWINSKY

*M Igor Strawinsky, né en 1882, a composé avant 1912 des œuvres fort capiteuses et séduisantes, amusantes, comme on dit volontiers. Il en a ensuite écrit d'autres, que nous aimons peu (jusqu'à présent, du moins, 1924).*

*Il a pris une place fort en vue dans la musique qui se prépare. Nous reproduisons les fragments ci-dessous, à titre documentaire. Ces témoignages, que nous croyons sincères, n'ont rien d'exceptionnel : ils doivent, nous semble-t-il, correspondre à l'opinion qui était normale (ou ordinaire) quand ils furent publiés.*

### « *Feuerwerk.* »

*Écho de Paris* du 28 novembre 1910, après une première audition aux Concerts Hasselmans :

L'auteur de ce *Feu d'artifice* (*Feuerwerk*) est un jeune Russe à qui nous devons déjà *l'Oiseau de feu*. Si l'on en conclut que M. Strawinsky semble voué à la pyrotechnie orchestrale, on ira (peut-être) trop vite en besogne, et, une fois de plus, on risquera d'être victime de la fausse magie des idées générales. M. Strawinsky, en effet, est assez jeune pour se renouveler.

Quelle chose inquiétante, toutefois, cette si précocité maîtrise dans la rouerie sonore !

Ce *Feuerwerk*, est-ce de la musique? se demanderont gravement les esthéticiens...

Le certain, c'est que les bruits d'une fête, le grouillement d'une foule sous le vaste silence de la nuit, le sifflement des fusées qui montent vers les étoiles sur un sillage d'étincelles, l'éclatement des bombes, la pluie phosphorescente des flammèches multicolores, les zigzags des serpentins pétaradants, — tout cela se trouve transcrit, ou plutôt photographié en couleurs, dans la partition de ce nouveau Ruggeri.

Et il y a là une spontanéité, une sincérité, un charme jeune, une « beauté du diable » absolument irrésistibles. Peu d'œuvres modernes, peu d'impressions musicales sentent moins l'effort ou la combinaison. Et c'est court. On n'a pas le temps, dans ce *Feuerwerk*, de découvrir aucun artifice : on n'y voit que du feu.

« *Le Sacre du Printemps*, » ballet russe.

*Echo de Paris* du 30 mai 1913. — Mais on remarquera que la mise en scène et la chorégraphie ont été modifiées depuis.

Il importe de noter aussi que certaines musiques se sont produites d'abord dans une étroite union avec les « ballets russes », et peut-être dans leur dépendance.

J'aurais voulu vous dire comment le public a reçu ce nouveau ballet russe. Mais la critique n'a été convoquée qu'à une répétition ; j'ai vu l'œuvre ; je n'ai pas su comment les spectateurs ont réagi sous cette double douche de vitriol.

Le public est parfois si étrange, si étranger (si étranger à toute culture), si désireux de passer pour

intelligent et novateur, si impatient de se ranger parmi les Incroyables ou parmi les Précieuses ridicules !... Car l'homme ne change pas, et sous les modes de 1913 on retrouverait facilement l'éternelle moutonnerie humaine. Une foule, c'est toujours le troupeau de Panurge : elle suit les meneurs qui croient être une élite.

Donc, il faut admirer les ballets russes. Et en effet, durant quelques années, on acclama leur splendide barbarie. Il y avait en eux des éléments nouveaux, une rutilance véhémence, un grouillement irrésistible, — et, parfois, la musique était d'une fantaisie savoureuse.

Depuis deux ans, nous constatons que les ballets russes sont incapables de renouvellement. Tentent-ils de s'adapter à d'autres sujets, leurs qualités nous touchent moins, leurs défauts s'exacerbent et nous agacent. Si bien que le public, malgré les esthètes les plus étrangers, commence à s'apercevoir qu'on se moque de lui, et il manifeste.

A-t-il protesté au *Sacre du Printemps* ?

D'après la répétition, il y avait neuf chances sur dix pour que ce ballet fût *emboîté*, — et emboîté par une force irrésistible : le fou rire.

On veut nous montrer les danses de la Russie préhistorique : on nous présente donc, pour *faire primitif*, des danses de sauvages, de caraïbes et de canaques... Soit, mais il est impossible de ne pas rire.

Imaginez des gens affublés des couleurs les plus hurlantes, de bonnets pointus et de peignoirs de

bains, de peaux de bêtes ou de tuniques pourpres, gesticulant comme des possédés, qui répètent cent fois de suite le même geste : ils piétinent sur place, ils piétinent, ils piétinent et ils piétinent... Couic : ils se cassent en deux et se saluent. Et ils piétinent, ils piétinent, ils piétinent... Couic : une petite vieille tombe la tête par terre et nous montre son troisième dessous... Et ils piétinent, ils piétinent...

Et puis ce sont des groupes qui évoluent en ordre ultra-serré. Les danseuses sont les unes contre les autres, emboîtées comme des sardines, et toutes leurs charmantes têtes tombent sur l'épaule droite, toutes figées dans cette pose tortionnaire par un unanime torticolis.

L'analyse de cette chorégraphie et de cette mimique pourrait se poursuivre : on trouverait toujours de quoi rire. Faudrait-il se fâcher pour des pirouettes manquées?

Au second acte, voici une délicieuse danseuse, Mlle Piltz. Le chorégraphe l'abîme à plaisir : il lui déforme les jambes en la faisant rester immobile, la pointe des pieds aussi rentrée que possible. C'est hideux... Et après, quand elle bouge, elle doit se tenir la tête à deux mains, et la coller sur une épaule, comme pour bien indiquer qu'elle souffre à la fois d'une rage de dents et de cet atroce torticolis, qui est la signature du « poète-chorégraphe ».

Évidemment, tout cela peut se défendre : c'est là de la danse préhistorique. Plus ce sera laid, difforme, plus ce sera préhistorique. — C'est une conception. J'en préférerais une autre, qui conduirait à la beauté,



et non à la laideur. Et peut-être contiendrait-elle tout autant de vérité ou de vraisemblance.

Une des déformations où se complaît M. Nijinsky, c'est de contourner ses danseurs ainsi que sur les plus anciens bas-reliefs. Mais les fautes de dessin des artistes primitifs ne prouvent pas que les hommes étaient difformes, pas plus que les peintures des *cubistes* ne prouvent que nos aimables contemporains sont un agglomérat de tétraèdres...

La musique du *Sacre du Printemps* est déconcertante et désagréable. Sans doute s'est-elle proposé de ressembler à la chorégraphie barbarescente. On peut regretter que le compositeur de *Petrouchka* et de *l'Oiseau de feu* se soit laissé aller à de telles erreurs.

Certes, on retrouve, dans le *Sacre du Printemps*, une incontestable virtuosité de l'orchestration, une certaine puissance rythmique, une facile invention de fragments mélodiques ou d'échantillonnages sonores, combinés en vue d'accompagner, ou de situer, ou de caractériser les mouvements scéniques. Il y a là un musicien heureusement doué, ingénieux, subtil, capable de force et d'émotion, ainsi qu'il l'a déjà prouvé.

Mais dans le désir, semble-t-il, de *faire primitif*, préhistorique, il a travaillé à *rapprocher sa musique du bruit*. Pour cela, il s'est appliqué à détruire toute impression de tonalité. On aimerait à suivre, sur la partition (que je n'ai pas reçue), ce travail éminemment *amusical*. Vous pourrez en prendre une idée qui corresponde à mon impression : jouez à deux pianos, ou à quatre mains, en transposant d'un ton

une partie mais non l'autre : ainsi, par exemple, quand vous aurez *do mi sol* d'un côté, vous aurez *ré fa la* de l'autre côté, *et en même temps*. D'ailleurs, si vous préférez désaccorder d'un demi-ton, ne vous gênez pas. Il s'agit seulement de n'obtenir presque jamais un de ces ignobles accords, qui passaient jadis pour être consonants.

Et cette musique sauvage, durant une demi-heure, accompagne des danses de caraïbes.

Le public, qui est le juge suprême, s'en sera-t-il aperçu? Aura-t-il compris qu'il avait le droit de rire? Se sera-t-il fâché?... Ou bien aura-t-il trouvé cela prodigieusement admirable?

Sur cette petite expérience concernant la psychologie d'une foule contemporaine, on aurait aimé connaître le constat des critiques impartiaux et indépendants (1).

## M. SERGE PROKOFIEFF

« *Chout* », ballet russo-cubiste.

*Écho de Paris*, 23 mai 1921. — Mais on remarquera que la mise en scène et la chorégraphie ont été modifiées depuis.

Vous avez vu des tableaux *cubistes*. La toile est divisée en fragments irréguliers, triangles, carrés,

(1) Par la suite, *le Sacre du Printemps* fut joué au concert. Un dimanche après midi, en novembre 1913, Saint-Saëns eut la curiosité de l'entendre. Il était dans une loge. Nous étions aux fauteuils d'orchestre, presque devant lui, et, de temps à autre, durant le *Sacre*, nous l'observions. Sa figure

hexagones, quarts de cercle, et autres. Dans chaque fragment de surface, est représenté un fragment d'objet : un demi-visage, un tiers de bec de gaz, un segment d'arc-en-ciel, un chou-fleur, une branche d'arbre, une jambe de cheval...

C'est d'une telle esthétique, — ou plutôt d'une telle plaisanterie, — que se réclame le nouveau ballet, *Chout*.

Il retarde.

Est-ce la peine d'insister? Un ballet, en tant que spectacle, ne peut que présenter un jeu de lignes et de couleurs. Car les objets visibles ne donnent pas à nos yeux autre chose que des sensations de lignes et de couleurs ; les autres sensations visuelles (volume, consistance...) sont liées à celles des lignes et des couleurs.

Or, affubler tous les personnages avec des tringles sur lesquelles on tend des étoffes, en rond, en losange, en triangle, ou en parallépipède, — et réduire le corps humain à être le support d'une géométrie de cauchemar, c'est substituer aux lignes habituelles ou possibles, d'autres lignes incohérentes et qui ne s'associent plus à l'aspect normal : celles-ci sont donc sans aucun pouvoir sur notre imagination.

commença par rougir, ses épaules et son ventre furent secoués par le rire ; mais bientôt, il se tassa sur sa chaise, pour se faire plus petit et pour échapper aux regards. Il était cramoisi, écarlate ; il pleurait à force de rire ; son binocle tombait, glissant sur ses larmes et secoué par des soubresauts presque convulsifs... Avant la fin, Saint-Saëns avait disparu.

— J'ai craint d'éclater, nous dit-il plus tard, et de faire scandale.

De même, pour les couleurs. Juxtaposer un losange rouge, une bande verte, un parallélogramme jonquille, un triangle noir, un cercle violet, — est-ce là combiner la couleur des costumes et du décor? L'incohérence des couleurs détruit la couleur, et détruit même la forme.

Ces vérités évidentes sont corroborées par l'expérience : pendant la guerre, pour rendre les objets méconnaissables, on les zébrait ainsi de couleurs voyantes. C'est le principe même du *camouflage*.

Au théâtre, dans un ballet, comment s'intéresser à un spectacle où il n'y a plus de forme, c'est-à-dire informe?... C'est la forme, c'est la beauté, qui est la cause du plaisir artistique. Et même la bizarrerie ou la laideur, lorsqu'un artiste les représente, acquièrent, par le style ou la puissance de l'expression, quelque chose qui les fait participer à la beauté.

Voilà, me direz-vous, des réflexions bien graves, au sujet de *Chout*.

*Chout*, en effet, est un ballet où l'on nous présente des bouffons, ou plutôt des fous. Allons donc dans le domaine de la folie.

Il y avait une fois un bouffon qui possédait une cuisinière et un fouet. Devant sept autres bouffons, il tue sa cuisinière. Puis il la fouette, et elle ressuscite. Les sept autres bouffons tuent leurs sept femmes. Ils les fouettent, et elles ne ressuscitent pas.

Alors, pour se venger du premier bouffon, qui s'était moqué d'eux... Mais est-il bien utile de conter des épisodes qui s'enchaînent comme dans un cauchemar?

Que dire de la partition? Le spectateur, éberlué

par le spectacle, n'a plus guère d'attention disponible pour la musique. Autant qu'il nous a semblé, l'œuvre de M. Serge Prokofieff s'apparente au *Sacre du Printemps*. Elle se propose des effets violents, nettement tranchés. Rythmes, mélodies, couleur orchestrale, tout s'y affirme avec l'indiscutable vigueur d'un coup de poing. Mais quelle valeur d'art cela a-t-il, et comment s'organisent ces divers éléments, voilà ce que nous n'avons pu distinguer, pendant un spectacle ahurissant.

*Telles furent mes impressions. — J'écrivis sincèrement et, j'ose le croire, avec impartialité. En veut-on une preuve?... Quand M. Prokofieff fit exécuter son Concerto pour violon (en ré majeur), j'écrivis, dès la première audition, dans l'Écho de Paris du 22 octobre 1923 :*

Ce *Concerto* est une œuvre très séduisante. Son plan est neuf et hardi. La structure ordinaire du « concerto » s'efface, afin de ne pas gêner une sorte de « fantaisie » pour violon principal et orchestre. Dès le début, sans *tutti* d'introduction, le violon attaque (*in medias res*), et chante. Les quelques bois qui le soutiennent s'estompent dans un chromatisme qui plaisait également à Tristan et à Yseult... Après un *allegro* plein d'allant, où les idées et leurs agréables variations surgissent avec une spontanéité remarquable et fort éclectique, soudain, un épisode lumineux, dans les sons les plus élevés et les notes harmoniques, est introduit par le murmure d'une flûte et le cristallin friselis d'une harpe. Ce « mouvement » calme, d'une couleur trans-



parente, aérienne, sylphidique (comme on disait en 1830), occupe la place des andantes habituels.

Puis vient une sorte de scherzo, une badinerie rythmique, de caractère joyeux, avec de prestes et courtes gammes qui surgissent en fusées, de hale-tantes et trépidantes pulsations des tambourins pailletés de leurs *cinelli*, de minuscules glissades de harpes... On dirait un ballet lunaire, où volètent des follets dressés par des tziganes. Ce *Scherzando*, très court et à fin brusque, est délicieux : il a obtenu le plus vif, le plus légitime succès.

Avouerai-je que le finale me semble moins heureux?... A une première audition du moins, il paraît répéter les effets déjà entendus, et ne pas éviter le remplissage ou même les fâcheuses *rosalies*. Si cette impression est exacte, ce serait grand dommage pour une œuvre fort remarquable dans toute sa majeure partie.

*J'ai reproduit textuellement ces divers passages, afin de donner un témoignage direct de la vie musicale, dans son au jour le jour. Ce sont là des impressions instantanées. La postérité jugera autrement, ou s'occupera d'autre chose.*

Ajouterai-je que le chroniqueur musical, lorsqu'il publie sa chronique, n'a entendu l'œuvre qu'une seule fois. Malgré tous nos efforts, cette règle est inflexible dans les concerts. Or, une œuvre nouvelle n'est presque jamais éditée, ou bien elle paraît avec un retard qui provient des imprimeurs (nous dit-on). Le chroniqueur ne peut donc pas l'étudier par la lecture. Néanmoins, il faut qu'il publie sa chronique,

*et à jour fixe, et dès le lendemain de l'unique audition. Il écrit, parfois, dans les trente minutes qui la suivent.*

*Nous sommes sur un cheval au trot, et l'on nous demande de dessiner le paysage.*

*Sachons ne pas nous plaindre. Nous pouvons encore essayer de servir la musique et les musiciens. Il n'est peut-être pas tout à fait inutile qu'un homme de bonne volonté, et sans intérêt personnel, parle de la Beauté, assure qu'elle existe en certaines œuvres, et liasse entendre (en s'excusant!) que Beethoven et M. X... ne sont pas sur le même plan. Aimer, et choisir, voilà le commencement ou le germe du goût.*

*Il y a des choses évidentes qu'il est bon de redire.*

## GABRIEL PIERNÉ

### « *Cydalise et le chèvre-pied.* »

Le ballet de *Cydalise* fut composé un peu avant 1914 ; mais les cinq années de guerre, puis les difficultés qu'elles ont laissées après elles, ont retardé sa mise à la scène jusqu'en janvier 1923.

Le compositeur de ce ballet, M. Gabriel Pierné, dirige avec bonheur les Concerts-Colonne depuis 1910 : il a su y conquérir la vive sympathie des auditeurs les plus difficiles. On sait aussi que son œuvre personnelle est fort importante. De grandes compositions symphoniques et avec chœur, un quatuor et un quintette, des *Paysages franciscains* pour orchestre, des *Variations* pour piano qui sont célèbres, voilà plus qu'il ne faut pour ga-

rantir, d'avance, la valeur musicale de son ballet.

Aussi bien M. Pierné, parfaitement maître de sa forme, s'est proposé de faire bénéficier un ballet des ressources multiples et variées dont peut disposer un compositeur moderne. Au nombreux orchestre de l'Opéra, il a joint un chœur, un piano, un clavecin, un supplément d'instruments à vent ; et, par ailleurs, il a fait appel à la plus grande diversité de style.

Mais il a songé, par une heureuse précaution, à choisir un sujet qui motivait toute cette richesse sonore, et qui apportait aussi, pour le spectateur, une action intéressante et des tableaux variés.

Les deux auteurs du scénario sont deux maîtres du théâtre : MM. Armand de Caillavet et Robert de Flers. Ils ont imaginé un livret d'une fantaisie charmante et gaie (chose rare), où les scènes présentent d'heureux contrastes de mouvement ou de repos, d'*ensembles* et de *pas de deux* ou de *pas de trois*. Enfin, pour plus de vraisemblance même dans la fantaisie, ils ont choisi des personnages que personne ne s'étonne de voir danser, puisque c'est Cydalise, danseuse de profession, et des Hamadryades, des faunes, des chèvre-pieds, qui sont aussi des danseurs de profession, — ou qui le sont devenus.

Donc, au lever du jour, les sylvains et les nymphes se dégourdissent les jambes et font les gambades les plus hygiéniques. Un poteau indicateur, planté au croisement de deux chemins, nous empêche, fort à propos, de faire fausse route : ne croyons pas que l'action va nous entraîner en pleine antiquité...

Non, la route que voilà mène au palais de Versailles, chez le Roi.

Cependant ces faunes (nouveau style et ancien régime) continuent leurs exercices. Même ils donnent des leçons d'assouplissement et de musique agreste à leurs enfants. L'un d'eux, Styra<sup>x</sup>, est inattentif. On l'attache au poteau indicateur, on l'abandonne « au piquet »... Mais une nymphe revient vers le pauvre solitaire, et le délivre.

Soudain, sur la route de Versailles, passe un carrosse. Au carrefour, il hésite, s'arrête, et l'on en voit descendre son chargement de filles d'Opéra et de danseuses... Styra<sup>x</sup>, moitié faune et moitié chérubin, les trouve charmantes. Pour les suivre, il s'accroche au carrosse et se cache dans une malle.

Au second tableau, voici les charmilles du parc, le Tapis-Vert, et l'imposant château dans le lointain. Une estrade est dressée, où la danseuse Cydalise doit se montrer dans un ballet oriental. Elle paraît enfin, elle danse... Et Styra<sup>x</sup>, le petit faune encore blotti dans une malle, jaillit tout à coup, se mêle à la danse. Déjà ses bonds plaisent à Cydalise, qui se met en coquetterie d'entrechats.

Si bien qu'au dernier tableau, retirée en son appartement, elle songe encore à ce Styra<sup>x</sup>... Elle le voit enfin, glissant chez elle et tombant d'une fenêtre comme un rayon de lune. Hélas, à peine ont-ils dialogué les danses les mieux appariées, que déjà des voix sortent des frondaisons, grandissent, se précisent ; et bientôt les faunes, les dryades envahissant la chambre, entourent le chèvre-pied

et l'entraînent loin de Cydalise... Le rêve est fini.

Tel est l'aimable et fantaisiste scénario sur lequel M. Gabriel Pierné combina une partition abondante, variée, féconde en épisodes et en contrastes qui lui donnent un intérêt sans cesse renouvelé. Passages descriptifs, lever du jour ou rêverie sous la nuit, bondissements goguenards des jeunes faunes ou gracieuses et onduleuses évolutions des hamadryades, entrées solennelles des grands seigneurs, solos dansés par Cydalise en travesti indien, vraiment les occasions les plus diverses se présentent au musicien, et il sait ne pas les laisser perdre.

On louera plus d'une page de cette habile partition. On distinguera, au premier tableau, la *suite* où les danses de rythmes différents utilisent des thèmes apparentés, pour aboutir à un mélancolique *andantino*, plein du charme qui se respire dans les barcarolles de Gabriel Fauré. On appréciera aussi l'évocation d'un ballet « galant », où le langage musical se pare d'élégants archaïsmes, et où les violons, à l'unisson, font frémir de nerveux dessins arpégés, ponctués par une trompette, ainsi qu'au temps de Lully ou de Rameau. Enfin, d'un bout à l'autre de l'œuvre, on remarquera la souplesse et l'élégance du style musical, la sûreté, l'ingéniosité, la délicatesse dans le maniement des sonorités de l'orchestre.



## CHARLES TOURNEMIRE

*Un franckiste franciscain.*

Certains artistes, de nos jours, entrent dans la notoriété par effraction : ce n'est pas le cas de ce travailleur méditatif. Élève de César Franck, et comme lui organiste à Sainte-Clotilde et professeur au Conservatoire de Paris, M. Charles Tournemire est un artiste sincère, recueilli, patient, grandi par l'humilité, qui est une meilleure force que l'orgueil. Il est animé non seulement par la foi en son art, mais par la foi.

— Vous êtes un fils de saint François, lui disais-je en découvrant sa douceur souriante...

Et Tournemire répondait par un geste confus, qui était un *non dignus sum* spontané, tout à fait sincère.

Un remarquable poème symphonique, pour orgue et orchestre, fut joué aux Concerts-Colonne avant la guerre, et s'imposa tout de suite à l'attention. Quant à la *cinquième symphonie* de M. Tournemire, elle fit grandir encore, dès sa première audition (décembre 1822), la haute estime où les meilleurs amateurs tenaient déjà son talent. Elle atteste une maturité qui ressemble bien à de la maîtrise.

D'après un commentaire qui vient de l'auteur même, cette *cinquième symphonie*, tout en restant musicale et en ne cherchant pas le pittoresque, s'efforce d'exprimer les sentiments ou les médita-

tions que donne le spectacle des montagnes. En effet, elle a de la grandeur, de l'austérité. Les passages plus aimables et de caractère pastoral cèdent bientôt à des développements où passent des pensées recueillies ou même religieuses.

L'œuvre s'ouvre par un choral, confié aux cuivres. Les dernières notes de ce choral sont comme une incise mélodique (ou une *cellule*, puisque ce mot est en faveur), qui va reparaître çà et là, se transformer, s'inverser dans le mouvement vif, et devenir un germe de développements. Ces notes rappellent un dessin mélodique souvent usité (sauf légères variantes) : on le trouve dans Schumann (*Warum*), dans la Symphonie de Franck... Beethoven, dans un des derniers quatuors, l'avait utilisé ; il avait même précisé sa signification sentimentale, en le citant avec quelques mots : *Muss es sein*. C'est donc là, peut-on dire, comme une sorte d'interrogation : l'âme hésite, ou songe au mystère de la destinée... M. Tournemire a repris cette forme mélodique, mais en la modifiant un peu, afin de la mieux adapter à son dessein.

Le second mouvement, que l'auteur appelle *pastorale*, est une sorte de lied très développé, d'un travail ferme, et d'une instrumentation à la fois sobre et variée. Le finale, *Vers la lumière*, est animé par une réelle puissance rythmique. Les thèmes, déjà entendus, y reparaissent, tantôt intacts, tantôt modifiés. Et la symphonie, d'une langue solidement classique et franckiste, s'achève en laissant une impression de plénitude et de grandeur.

Cette œuvre résulte d'un long et continu labeur.

Elle n'est pas une production isolée, amenée brusquement par un hasard heureux. Tournemire est un artiste assidu, sans hâte, mais sans relâche. Il sait la profonde et bienfaisante règle de vie que révèlent les mots consacrés : « Notre pain quotidien. » Oui, à chaque jour suffit sa peine, et aussi son labeur, qui est une joie.

Ainsi, avec une confiance qui transfigure l'effort, Tournemire a écrit une œuvre considérable : huit symphonies, dont une avec chœurs, deux *Psaumes*, un *quatuor* et un *trio*, de nombreuses mélodies, des compositions pour piano et d'autres pour orgue, et une légende, *le Sang de la Sirène*, couronnée en 1903 par la Ville de Paris.

Il faut signaler spécialement deux drames lyriques, *Nittetis* et *les Dieux sont morts* (poème de M. Berteaux). Enfin, Tournemire achève une vaste *trilogie*.

Celle-ci est animée par la foi même du musicien. Avec des personnages jusqu'ici fort éloignés l'un de l'autre, cette œuvre prend tour à tour pour cadres des pays et des siècles divers. Mais elle rend sensible une idée unique : l'ascension de l'homme vers la vérité.

On peut croire que le musicien, n'écoutant que son cœur, a trouvé une vérité enfin certaine et stable, car il suit le *poverello* pour se rapprocher de l'enseignement divin. La vérité, pense ce musicien religieux, c'est le renoncement à soi-même, et l'amour de Dieu, dans sa parole et dans ses créations. L'intelligence sans l'amour n'est qu'une vanité décevante : voilà ce que nous montre le premier drame,

qui utilise le *Faust* de Marlowe. Servir un idéal que l'homme crée de soi-même, voilà une autre vanité, que nous montre *Don Quichotte*, le deuxième drame lyrique. Mais le seul bien qui ne trompe pas, c'est de suivre la voix de l'amour véritable, comme le fit saint François : le dernier drame de la trilogie fait revivre le *poverello* dans les lumineux paysages, où la douceur du jour semble déjà se pénétrer d'une autre lumière.

# INTERPRÈTES

---

ÉDOUARD COLONNE

(1838-1910)

A mesure que s'éloignent les rivalités ou les menus incidents de la vie quotidienne, à mesure qu'on oublie les on-dit et les petits riens qui font toujours cortège à un contemporain illustre, la véritable figure d'Édouard Colonne, dans le recul de l'histoire musicale, grandit et s'affirme avec relief. Les amateurs sont encore nombreux, qui l'ont vu, dans sa maturité ou dans sa vieillesse toujours ardente. Ils l'ont entendu, de sa voix faible, féminine, caressante, mais si nette et si impérieuse, faire quelque annonce au public. Ils ont regardé, penchée sur le pupitre conducteur, cette belle figure, où les yeux voilés brillaient avec une flamme si directe, ce front placide, énergique, couronné d'une romantique flambade de cheveux. Mais, lorsqu'ils admiraient l'intelligence et l'art du musicien, devinaient-ils l'irréductible ténacité de l'homme, ses dons de chef et d'organisateur, sa puissance de travail et sa renais-



sante facilité à s'assimiler les choses les plus diverses?

On le voyait célèbre, glorieux, adulé du public. Mais au prix de quels efforts ; par quelle longue suite de travaux et d'épreuves, ce musicien, parti de rien, avait-il dompté toutes les malechances, jusqu'à s'imposer lui-même à l'admiration de Paris, de l'Europe et de l'Amérique, pionnier triomphant qui propagait la gloire de Berlioz, de César Franck, de Lalo, de Bizet et de Saint-Saëns?

A Bordeaux, en 1838, il naît dans la misère. Son père est vaguement musicien. A la maison, sept enfants à nourrir... Intelligent, fantasque, le père, avec toute sa famille, va chercher fortune à Coulommiers. Quelles ressources y trouve-t-il?... Il fait de tout, bricole, enseigne la musique, répare les instruments, joue dans les fêtes. Et voilà le petit Édouard, à sept ans, qui souffle du flageolet dans les bals, juché sur un tonneau.

Tout labeur qui se présente est accepté. Souvent on en charge l'enfant. Une charbonnière vient demander des leçons de musique :

— C'est bientôt la fête de mon mari, dit-elle... Je serai bien contente si ma fille pouvait nous jouer un air d'accordéon.

— Entendu, répond le père Colonne ;... mais chaque leçon coûtera cinquante centimes.

Marché conclu. La charbonnière s'éloigne.

— Qui donc, demande le petit Édouard, qui donc donnera ces leçons? Nous ne savons pas jouer de l'accordéon.

— Procure-toi un instrument et travaille : ce sera toi, Édouard, le professeur d'accordéon. Tu commenceras dès demain. »

Malgré ces brillantes leçons, malgré toutes les autres besognes, il fallut quitter Coulommiers, où les Colonne ne trouvaient plus à vivre. Le jour du départ, le petit Édouard s'entend appeler dans la rue. Il reconnaît le tailleur et voudrait l'éviter. Mais l'homme lui met la main sur l'épaule et lui enlève sa veste :

— Elle n'est pas payée, s'écrie le tailleur ; rends-la-moi. »

Les sept enfants et la mère revinrent à Bordeaux. Le père ouvrit un magasin de musique. Mais dans l'étroite boutique, les casiers étaient presque vides : on les masquait en épinglant des couvertures de romances.

Tristes et longues années d'une enfance sans pain. Édouard donnait des leçons, jouait du violon çà et là, copiait de la musique... Il parvint même dans le Théâtre des Funambules, sur les Quinconces, à l'emploi de premier violon. Mais l'orchestre ne comportait que trois pupitres : un violon, un piano et un piston. L'établissement faisait de telles recettes qu'on payait tous les quinze jours, en gros sous : dans un sac, Édouard rapportait à sa famille vingt-cinq francs de gros sous. — C'était lourd comme une fortune.

Quelle désillusion, et combien de cris, lorsque le jeune violoniste parla de partir pour Paris ! Il rêvait d'entrer au Conservatoire !... Pour être autorisé à s'y faire inscrire, il dut promettre à son père

de ne jamais demander d'argent. Il fit mieux : il promit d'en envoyer.

Il tint parole. Une lettre de son professeur le recommandait à un autre violoniste bordelais, déjà installé à Paris : c'était Charles Lamoureux, de quatre ans plus âgé qu'Édouard Colonne. Lamoureux le présente à Girard, qui le prend dans sa classe du Conservatoire. Et, pour gagner de quoi vivre, Édouard Colonne entre à l'orchestre du Théâtre-Lyrique : second violon, il gagnait cinquante francs par mois.

J'ai pu consulter, parmi beaucoup de documents que m'a fort pieusement communiqués Mme Édouard Colonne, le traité d'engagement signé en octobre 1855. Il est effrayant. Non pas tant à cause du prix, car les cinquante francs d'alors correspondent environ à quatre cents francs d'aujourd'hui (1924). Mais, comparé à ce qu'obtiennent nos musiciens syndiqués, c'est une véritable charte d'esclavage. Par une longue suite de conditions draconiennes, le Théâtre-Lyrique achète le temps, le talent, la liberté complète et toute l'activité des nègres de son orchestre. On peut dire, à la lettre, qu'il achète leur peau, et qu'il ne la paie plus dès qu'ils sont malades. Dans cet engagement, on lit deux grandes pages de conditions, imprimées en petit texte : toutes, elles sont au détriment du musicien, et sans aucune réciprocité. Bien plus, il y a une annexe : c'est un « règlement » et une « police de l'orchestre », qui aggravent les servitudes de l'engagement.

Étouffés sous une telle compression quotidienne,

combien de musiciens, rivés à leur pupitre et affaînés, ne purent jamais s'évader de la galère de l'orchestre : combien d'énergies brisées, d'aspirations qui s'aveuissent, et qui sombrent...

Édouard Colonne est tenace. Toutes ses minutes, avidement, mais avec méthode et persévérance, il les emploie. Au théâtre, dès qu'il n'est plus pris par sa tâche, il lit, il s'instruit. Dans la rue, à la crèmerie où il dîne d'un rien, il apprend par cœur de petits manuels achetés sur les quais. Dans sa mansarde, sous le toit si incliné et qui gêne les coups d'archet, il travaille les concertos de Viotti pour le Conservatoire... Une par une, et d'année en année malgré tant d'obstacles, il obtient des nominations pour le violon, l'harmonie, la fugue, et il entre dans l'orchestre de l'Opéra comme premier violon. Il est engagé aussi par Padeloup (1861) dans l'orchestre des Concerts Populaires.

Malgré le zèle et les excellentes intentions du bon Padeloup (peu musicien, peu chef, et peu homme d'affaires), les Concerts du Cirque-Napoléon avaient une vie fort difficile. Le public parisien n'aimait pas encore la musique symphonique. Il se contentait d'entendre et d'admirer *le Postillon de Longjumeau*, le petit *Chalet* du petit Adam, ou les grandes imageries historiques du Berlinois Jakob-Liebmann Meyer-Beer.

De nos jours, le public trouve maintes facilités pour entendre des symphonies, et les compositeurs ne manquent pas d'orchestres pour que leurs œuvres soient jouées.

Mais, avant 1870, si l'on excepte quelques tentatives éphémères ou malheureuses, comme celle de Seghers ou celle de Berlioz avec sa *Société Philharmonique*, il n'existait qu'une seule compagnie orchestrale, celle des Concerts du Conservatoire. Chacun sait qu'elle était peu accueillante aux compositeurs non encore défunts.

Berlioz n'eut d'autre ressource que de recruter des instrumentistes pour faire exécuter ses œuvres et s'endetter.

Le grand mérite de Padeloup fut d'essayer de divulguer la musique de nos compositeurs et de former, de multiplier un public qui pût la comprendre et l'aimer. Mais sa tentative, prématurée sans doute, n'eut pas de bons résultats immédiats.

En 1873, le jeune et audacieux éditeur Hartmann résolut de recommencer cette tentative. Il groupa les forces vives d'alors : Bizet, Lalo, Franck, Delibes, Saint-Saëns, Castillon, Guiraud, Massenet ; il réunit un orchestre important, loua l'Odéon et remit, avec le bâton de commandement, les destinées du *Concert National* aux mains d'Édouard Colonne.

Les huit concerts de 1873 eurent le plus vif succès. Plus d'une œuvre désormais célèbre y fut donnée en première audition. Quant au public, il affluait ; plusieurs jours avant chaque concert, toutes les places étaient prises. Mais elles étaient à des prix trop faibles : ces huit concerts laissèrent un déficit important, qui fut comblé par un don de Mme Érard.

L'année suivante, l'orchestre se transporta au



Châtelet. Même succès d'art ; même insuccès d'argent.

Pouvait-on continuer?... Déjà Hartmann s'effrayait...

Alors Édouard Colonne, tout seul, prit la direction. Autour de lui, il sut grouper, retenir, encourager plusieurs camarades. Nul argent d'avance : pour envoyer les premières lettres et convocations, chacun des membres du comité versa cent sous.

Les musiciens de l'orchestre, stimulés par Colonne, se mirent en société. Sans appointements, ils seraient payés sur les bénéfices... La première année, le jeton de présence fut de un franc cinquante centimes.

L'année suivante, trois francs... La cinquième année, quatre francs.

A la vérité, pourquoi l'œuvre continuait-elle, sinon parce qu'elle avait un chef, un guide, un entraîneur d'hommes ; et parce que le chef et la troupe, et aussi leur public, étaient animés par une même foi : ils servaient la musique, ils servaient la musique française.

Alors, il y eut une grande révélation, une façon de miracle. L'œuvre d'un génie, une œuvre méconnue, déjà oubliée, ressuscita. Trente ans auparavant, la *Damnation de Faust*, par deux dimanches d'hiver, était morte, sans auditeurs... Colonne la reprend : elle revit, elle éblouit ; durant toute une saison, Paris n'a plus de public que pour elle. Neuf dimanches de suite, elle remplit la salle du Châtelet. Les années passent ; son succès persiste. Berlioz devient une spécialité des Concerts-Colonne, et l'on peut dire une fonction. Malgré les autres orchestres, malgré les théâtres qui la représentent,

la *Damnation* est acclamée, chez Colonne seul, *plus de cent quatre-vingts fois*. (Chiffre atteint en 1924.)

Et il ne faut oublier ni le *Requiem*, ni l'*Enfance du Christ*, ni les *ouvertures*, ni *Roméo*, ni *Harold* : le plus beau titre de gloire de Colonne et de son Association, c'est d'avoir révélé Berlioz.

La longue fréquentation du compositeur romantique, motivée sans doute par des affinités secrètes, développa les dons personnels du chef d'orchestre et dégagea sa propre originalité. Mouvement, passion, poésie, flamme, voilà les qualités par lesquelles Colonne s'imposait. Artiste épris de vie, ardent animateur, galvanisant son orchestre et son public, les séduisant par d'irrésistibles contrastes, il donnait à toutes les œuvres un accent, une couleur et un relief, un charme rêveur ou une intensité dramatique, que les auditeurs d'autrefois ne peuvent plus oublier.

Même les auteurs classiques, et jusqu'à ceux qui sont réputés (à tort souvent) comme les plus austères, prenaient une jeunesse et une poésie sur lesquelles on peut épiloguer, mais qu'on ne peut nier, et qu'on aime malgré tout. Où trouver plus de sérénité, que dans l'andante du *Concerto* de Beethoven, joué par Ysaye et accompagné par Colonne?... Et les *Variations* de Franck, avec Pugno au piano, ou encore le *Concerto* de Schumann,... et la *Rapsodie* de Lalo, sous l'archet frémissant de Sarasate... Quelle fusion intime, quelle pénétration mutuelle : une pensée unique, grâce à Colonne, chantait sous les doigts du soliste et dans les voix multiples de l'orchestre.

Avec sa séduction, avec son autorité, que ne fit-il pas pour l'œuvre de César Franck, et pour celle de Saint-Saëns, et pour l'*Arlésienne*, qu'il releva d'un demi-échec, et pour les *Erinnyes*, qu'il dégagea des alexandrins farouches et trombonisés de Leconte de Lisle?... Toujours en quête d'œuvres nouvelles, c'est encore lui qui fit connaître l'émouvant *Poème* d'Ernest Chausson, et la lumineuse, l'enchanteresse *Après-midi d'un faune*.

Acclamé à Paris, son action rayonnait sur l'étranger. Dans toutes les capitales, il trouvait de nouveaux triomphes, et il imposait, il intronisait la musique française.

Durant trente-sept ans, de 1873 à 1910, il fut l'âme organisatrice, l'esprit vivifiant, la volonté prévoyante, souple et tenace, le créateur toujours présent dans son œuvre, qui insuffla la vie et l'amour de l'art à son magnifique orchestre. Dans sa tâche, il faut respectueusement le dire, il était soutenu par la collaboratrice la plus intelligente et la plus dévouée, la mieux aimante, et qui veille encore sur sa mémoire.

Soudain, au Châtelet, en février 1909, pendant une répétition, il fut terrassé par une syncope du cœur. Toute une année, il lutta ; par son énergie, il faisait reculer la mort : elle le tenait déjà ; mais lui, il ne voulait pas abandonner son orchestre, l'œuvre et l'épanouissement de sa vie entière... Le 28 mars 1910, épuisé par la souffrance, il s'éteignit.

■ Ceux qui l'ont admiré, ceux qu'il a émus et qui l'ont aimé, ceux auxquels il a révélé plus d'un chef-

d'œuvre, gardent de la reconnaissance à un si efficace propagateur de la musique.

Au lendemain de notre défaite et durant quarante ans, Édouard Colonne fut un des bons ouvriers qui maintinrent, qui relevèrent le renom de Paris, capitale des arts. Et il assura le rayonnement des gloires musicales de la France.

## RAOUL PUGNO

C'était un bon géant. Mais ses mains, dès qu'elles se posaient sur le piano, laissaient échapper des effluves de poésie et de rêve.

Il portait haut la tête, simplement, avec le calme, l'insouciance de ceux qui sont forts. Son profil avait de la noblesse. Sur son torse large, rebondi, descendait et s'étalait une abondante barbe de fleuve mythologique. Sa stature puissante, énorme, était lente à se mouvoir.

Que de fois, dans un concert, durant les vingt dernières années qui précédèrent la guerre, on vit le célèbre virtuose, comme hésitant, venir, à pas tardifs, jusque vers le piano du soliste. Il s'asseyait avec soin. Il fixait à nouveau son binocle, cornait le bas des pages du cahier de musique posé sur son pupitre (car, selon la bonne habitude des virtuoses d'autrefois, il jouait rarement par cœur); et, dès qu'il commençait, ses bras, gênés par sa corpulence, le forçaient à se balancer devant le clavier qu'il pétrissait, qu'il caressait sous des mains puissantes, mais légères.

Quel toucher ; quelle sonorité chaude et souple, quel *legato* et quel phrasé ; quelle adresse, et parfois quel délicieux escamotage, dans les traits ou les passages de virtuosité ; quel emploi expressif de la pédale et si vivant, animé comme une respiration mystérieuse... Alors, combien la musique prenait de poésie et de charme, évoquée par lui dans une atmosphère ardente et ombreuse, vaporeuse, veloutée et qui faisait songer à cette ondoyante douceur qui enveloppe, comme dans un mirage irréel, les figures souriantes et attendries du Corrège.

Ce charme de Pugno, à certaines minutes, se révélait avec une perfection inoubliable. Telles œuvres, sous ses doigts, prirent une beauté, une expression intérieure, un enchantement qu'elles n'auront plus jamais de la même manière. On peut jouer et rejouer le *Concerto* de Schumann : les virtuoses ne s'en dispensent pas. Mais tels passages, que nous pourrions signaler, qui donc leur donnera, comme Pugno, autant de grâce rêveuse et d'émouvante nostalgie ? Le lent intermède du premier mouvement, ou l'enchaînement qui introduit le finale... Et aussi, dans les *Variations* de Franck, l'adagio crépusculaire, où les arpèges du piano bercent l'intermittente plainte des violoncelles angoissés... Et le *Concerto* de Grieg, — et enfin, pour ne pas tout citer, la *Sonate à Kreutzer*, où Ysaye et Pugno apparaissaient comme deux reflets fraternels de la profonde pensée de Beethoven.

Dans le souvenir de ses amis, de ses admirateurs et de ses disciples, Pugno restera un enchanteur, et l'on peut dire un poète : il leur a révélé d'idéales oasis qu'ils ne reverront plus.



## YSAÏE

Parmi les instrumentistes qui dépassent le rôle de virtuoses et qui sont de hauts serviteurs de la musique, Ysaÿe, depuis longtemps, est une des figures les plus caractéristiques et les plus aimées. On l'aime, même sans le connaître personnellement, parce qu'on sent bien qu'il s'est donné tout entier à son art. Quand il joue, il s'efface devant l'œuvre, il vit en elle : il s'oublie dans la musique même. Sa longue intimité avec les maîtres, une virtuosité qu'il domine et dont il n'a plus à s'occuper, lui permettent de donner à l'auditeur non pas une traduction, une adaptation, mais bien une expression directe, immédiate, une expansion spontanée de l'âme d'un Bach ou d'un Beethoven.

Combien y en a-t-il, parmi les célébrités du clavier ou de l'archet, dont les exécutions soient marquées d'un tel caractère, aussi profondément musical?... Rappelez vos souvenirs, et faites quelques rapprochements. Chaque hiver, de notables violonistes se mesurent avec le *Concerto* de Beethoven : quand ils ne sont pas insuffisants, c'est déjà une victoire. Mais combien sont-ils à rendre l'œuvre dans toute sa beauté, et à n'être nullement gênés, non pas seulement par les difficultés techniques de tels ou tels passages, mais par la simplicité formidable, par la pureté immatérielle, surnaturelle, de la pensée mélodique.

Dans le *Concerto* de Beethoven, l'*adagio* est une

des plus hautes pages de toute la musique. Jouer les notes correctement et ne pas donner d'entorse à l'expression, voilà déjà qui dépasse les ressources de plus d'un violoniste estimable. Mais il y en a bien peu qui pénètrent assez dans cet *adagio* sublime, pour faire parler seule la pensée de Beethoven.

Méditation pleine de sérénité. La musique seulement, mystérieuse effusion de l'âme, peut l'exprimer. Le langage, où les mots et leurs images contiennent encore quelque chose de matériel et de limité, est impuissant à suggérer cette expansion, cette aspiration idéale et infinie : dans les hauteurs, au-dessus de la prière que l'orchestre soupire, les notes cristallines du violon, lentement, passent et ondulent comme les voix divines de la lumière... Alors vraiment, lorsque Ysaye jouait, on ne songeait plus qu'il était là, à la même place où d'autres virtuoses ne permettent pas qu'on les oublie. Mais alors, grâce à un art qui se surpassait lui-même en s'effaçant, Ysaye pouvait évoquer, hors du temps et de l'espace, l'âme profonde d'un Beethoven et l'épandre, consolatrice, fortifiante, chez les auditeurs qui ont besoin de cette lumière intérieure.

D'autres fois, et surtout avec l'admirable Raoul Pugno, il faisait revivre d'autres chefs-d'œuvre. Il a donné ainsi d'inoubliables émotions : l'ardente *Sonate à Kreutzer*, ou la printanière *Sonate en fa*, ou encore, parmi les modernes, la *Sonate* de Franck, celle de Fauré ou de Lekeu, recevaient des deux artistes une puissance irrésistible ou un charme séducteur.

Quant à son jeu, il se caractérise d'un mot : *il*

*chante*. Certes, où pourrait d'abord signaler quelques particularités de technique : mais toutes, elles ne servent qu'au chant, c'est-à-dire à l'expression musicale elle-même. Les violonistes peuvent admirer la liberté, la puissance de l'archet : les *staccati*, par exemple, ont une légèreté, une netteté, un esprit qu'on n'a guère retrouvés depuis Sarasate. Mais aussi, quelle ampleur, quelle force tranquille, quelle abondante sonorité, et qui sont dues à la maîtrise de l'archet.

Cet archet, on peut le suivre du regard : la main droite, parfois, ne semble ni monter, ni descendre, immobile ; l'archet ne semble plus se mouvoir sur la corde ; et cependant le son s'exhale, puissant et onctueux, velouté, émis avec une facilité, une intensité vraiment inexplicable. Soudain, de brusques attaques : l'archet tombe et bondit sur la corde, « ricoche », s'écrase ; la baguette plie, et l'on voit la mince et blanche mèche des crins s'élargir sur la corde frémissante. Tout à coup, après cet éclat sonore, par une atténuation rapide mais nuancée, la mélodie s'apaise, les accents ou les mordants perdent de leur vigueur, et la phrase s'achève, s'évanouit, avec une douceur enchanteresse.

Car il faut le préciser : les fins de phrase sont une des plus étonnantes réussites d'Ysaye. Sans aucune joliesse, sans nul figuolage suspect, il sait terminer une période mélodique avec un charme irrésistible. Regardez alors son archet : il s'éloigne un peu du chevalet et glisse vers la touche ; le plus souvent, dans un *tiré*, la main droite descend lentement ; et l'archet, de plus en plus léger, s'attarde, comme dans

une caresse, tandis que la mélodie s'évanouit dans le silence.

Ysaye, en Amérique, ne fit pas seulement œuvre de violoniste virtuose : il dirigea, comme en Europe depuis de longues années, des concerts symphoniques.

Quand un ami l'interroge, Ysaye avoue, sans orgueil ni fausse modestie, quel fut son rôle, aux États-Unis, dès le lendemain de la guerre. On doit reconnaître l'évidence des faits. Assez souvent, les dilettantes du vieux monde se figurent que les dilettantes du nouveau ont une culture improvisée, superficielle, factice, et qui ressemble à la demi-barbarie des nouveaux riches. Rien n'est plus faux. Depuis plus d'un demi-siècle, d'excellents orchestres ont formé, dans toutes les grandes villes américaines, de nombreux publics de connaisseurs, et les théâtres musicaux ont fait entendre les meilleurs artistes lyriques du monde dans le meilleur répertoire. Dans les Universités, l'enseignement de la musique et de l'histoire musicale est très supérieur à ce que nous voyons en France.

Mais il faut reconnaître que, jusqu'à la guerre, le public américain était dominé, subjugué, conquis par la musique allemande. Et ce qu'il aimait ce n'était pas seulement les grands classiques ni les grands romantiques : il subissait plus encore, grâce à une active propagande commerciale, les plus pesants magmas des post-wagnériens de Bochie.

La guerre, les horreurs conscientes et organisées du pangermanisme, provoquèrent un sursaut de

dégoût. Le public américain rejeta les *ersatz* bour-soufflés des Mahler et des Richard Strauss. Durant les années qui suivirent l'armistice, Ysaye, directeur de concerts, favorisa cette heureuse libération et devint l'un des plus ardents pionniers de l'art latin.

Peu après son retour en Europe, nous eûmes la joie, en 1923, de rencontrer Ysaye :

— Là-bas, à Cincinnati et dans maintes cités, nous disait-il, j'ai dirigé les *Troyens* de votre romantique Berlioz, et son *Harold*, et sa *Symphonie fantastique*. J'ai combattu aussi pour les contemporains, Lalo, Franck, Fauré, Magnard, d'Indy, Dukas, et pour les plus jeunes. Là-bas, plus encore qu'en France, la gloire de Saint-Saëns grandit avec une force sans cesse accrue ; on s'aperçoit qu'il est un très grand maître... Et moi qui suis profondément Belge, deux fois Belge puisque j'aime la France et suis un peu son fils d'adoption, je me réjouis d'avoir travaillé pour la belle école française. En Belgique, d'ailleurs, je vais continuer... »

En effet, si Eugène Ysaye se fixe à Bruxelles, c'est beaucoup pour déférer au désir du roi et de la reine. La Belgique, en véritable nation sœur, connaît les mêmes difficultés que la France après notre victoire commune. Les âpres conditions de la vie quotidienne menacent les arts et la haute culture désintéressée. C'est pourquoi la présence d'un Ysaye est bienfaisante, à cause de son autorité et de son dévouement. Les souverains belges, soucieux de la beauté morale de leur pays, considèrent Ysaye comme l'un des artistes qui maintiennent, qui élèvent le niveau intellectuel du public.



Et simplement, avec bonté, avec bonhomie, mais avec une conviction profonde et une ardeur rayonnante, Ysaye est revenu sur sa terre natale que la guerre a meurtrie, se mettre au service de l'idéal et de la beauté.

## RISLER

### *Un interprète de Beethoven.*

— « Les trente-deux sonates », — voilà qui est bientôt dit. Mais quel pianiste, quel virtuose, en une série de concerts où il paraît seul, oserait affronter un programme si simple, si formidable?

Édouard Risler n'est pas écrasé par ces œuvres immortelles. Elles sont pourtant parmi les plus hauts témoignages de la pensée et du cœur de Beethoven.

Jadis, bien avant la guerre, M. Risler avait déjà donné de semblables séries d'exécutions. Plusieurs fois il avait fait entendre, dans un ordre où les chefs-d'œuvre se succédaient logiquement et se faisaient valoir les uns les autres, les plus belles pages des maîtres. Il avait aussi, tâche écrasante et sublime, joué d'un bout à l'autre, ainsi qu'on relirait une « somme » musicale, le prodigieux recueil de Bach, le *Clavecin tempéré*. Et, en 1905, il avait notamment redit les trente-deux sonates de Beethoven.

Quand il les exécute désormais, avec une maîtrise plus accomplie encore, avec un art et une intelligence qui ont acquis plus de profondeur et de lumineuse exactitude, il fait de nouveau reviver Beethoven parmi nous.

Faut-il dire que nous avons tous besoin de nous rapprocher de cette grande âme, et de l'écouter, et de nous laisser gagner par son influence généreuse et purificatrice? Oui, on peut « faire oraison » auprès de Beethoven : il nous conduit sur les sommets, sur le seuil des *Templa serena*, d'où l'on voit les choses dans une lumière qui ne trompe pas.

Les *Sonates pour piano* ne doivent pas être séparées de l'ensemble de l'œuvre beethovénien. Ce serait une distinction arbitraire, factice : elle tendrait à faire attribuer aux sonates seules des caractères qui appartiennent aussi à d'autres compositions ; elle romprait le lien vivifiant qui rattache les sonates à toute l'âme de Beethoven.

Par le fait même qu'elles furent écrites pour un seul instrument dont les possibilités d'expression sont fort nombreuses, elles ont présenté le moins de contrainte formelle au génie de Beethoven. Les quatre *voix* du quatuor à cordes, par exemple, engagent à les employer, et peuvent entraîner à d'excessives combinaisons d'écriture ; la multiplicité des instruments de l'orchestre et la puissance de la masse sonore peuvent aussi engager à trop sacrifier au développement. Certes, le génie de Beethoven n'en est guère gêné : quel que soit le moyen qu'il emploie, il fait toujours parler la musique. Mais le piano, intermédiaire unique, souple, fécond en ressources, semble souvent apporter à la pensée beethovénienne la traduction la plus transparente, la plus immédiate. Entre l'auditeur et l'idée musicale, jaillie du cœur de Beethoven, rien, dans la

sonate (et surtout dans les dernières sonates), ne s'interpose plus.

On aimerait à rappeler une anecdote caractéristique. Une amie de Beethoven venait de perdre un fils. Ému par le désespoir de la mère, Beethoven, auprès d'elle, ne trouve pas de paroles... Soudain, il s'assied au piano, et il laisse chanter ce qu'il entend au fond de sa grande âme compatissante et religieuse. Quelle méditation, quelle prière, dut alors s'exhaler sous ses doigts !... Qu'on se rappelle tant de pages, où palpite sa mâle tendresse, et où son vaste et noble cœur rend de profonds échos, frappé tantôt par le retentissement de l'amour, et tantôt par la mystérieuse apparition de la mort.

Pour traduire un tel lyrisme intérieur, le piano fournissait l'expression la plus docile. Même la *forme sonate* n'était pas une entrave pour Beethoven. Qu'on étudie le plan de chacune des trente-deux sonates, et l'on constatera la variété, la liberté, l'audace, avec lesquelles la forme est modifiée, modelée, transfigurée par son contenu émotionnel.

L'*expression intérieure*, voilà ce qui fut toujours, comme les documents le montrent, la hantise de Beethoven. Pour prouver cela, rien n'est plus net que les *cahiers d'esquisses*, où l'on voit une même idée devenir, dans ses successives leçons, de plus en plus expressive ; et rien n'évoque mieux ce *travail en profondeur*, secret même du génie de Beethoven, que les *Variations sur une valse de Diabelli* (op. 120, 1823) : on y voit une valse insignifiante devenir une musique de plus en plus expressive, à mesure que la

pensée de Beethoven s'y incorpore et la transfigure.

Voilà les vivifiantes vérités que rappellent les admirables exécutions des *Sonates*, par M. Risler. Le plus bel éloge qu'on puisse faire de cet interprète, c'est de constater qu'il se fait oublier lui-même et ne laisse parler que Beethoven. Il y a vingt ans, sa virtuosité exceptionnelle, tout entière au service de la pensée musicale, savait déjà s'effacer dans le rayonnement des œuvres.

M. Risler a développé encore cette qualité si rare. Ses immenses succès ne lui ont rien fait perdre de sa simplicité si précieuse. La première qualité, d'où naissent les autres, c'est l'amour : il ne peut fleurir dans une âme orgueilleuse ou vaine. Devant les œuvres qui sont pleines d'un esprit qui nous dépasse tous, M. Risler reste humble et timide. C'est pourquoi, appelé aussi par son talent sans cesse accru, l'esprit des maîtres vient revivre dans le jeu d'un tel artiste.

Jadis, une Rachel, un Mounet-Sully furent nécessaires pour faire resplendir les grands poètes tragiques. Aujourd'hui, Risler fait revivre parmi nous les plus sincères et les plus pures expressions de Beethoven. C'est là plus encore qu'une haute leçon d'art : il répand dans les cœurs une grande lumière purificatrice.

## PETITES NOTES

---

### *Mélodies dites « populaires ».*

— J'aime ce thème.

— C'est un vieux thème limousin, m'assure aussitôt un spécialiste du folklore... Et voici encore d'autres thèmes limousins.

Je les écoute, et je dis au savant :

— Bravo !... Je suis heureux qu'ils soient limousins, et encore plus heureux qu'ils soient agréables.

En effet, quelle netteté dans leur contour mélodique. Dans leur rythme, quelle expressive et savoureuse, quelle prime-sautière variété. Voilà un exemple de simplicité, d'esprit et de naturel.

Par le plaisir qu'ils donnent, telle *bourrée*, tel *branle*, prouvent que l'un des éléments vitaux de la musique, négligé souvent aujourd'hui, est le rythme.

Telles mélodies limousines ne manquent pas d'avoir, si j'ose dire, un petit air moscovite. Rapprochement imprévu, involontaire, et qui est facilité, sinon imposé peut-être, parce que nous venons d'être saturés de musique russe.

Un tel rapprochement n'est pas amené par cette seule coïncidence. Les compositeurs russes, en effet,



ont beaucoup employé les mélodies de leur pays ; or, dans la plupart des pays, les mélodies « populaires » présentent des caractères communs ; celles du Limousin ressemblent, parfois, à des refrains viennois, ou allemands (et par exemple au *Ach, du lieber Augustin*).

A vrai dire, il n'y a pas de mélodie d'origine populaire. Imagine-t-on que tout un peuple se soit jamais rassemblé pour trouver une mélodie ? Un chant viable est d'abord une invention individuelle : c'est l'œuvre, c'est l'expression d'un musicien, d'un artiste ou d'un amateur bien doué, ou d'un artisan des sons. Mais, pour que ce chant puisse naître, et vivre ensuite, c'est-à-dire se propager et trouver un écho chez les hommes, il lui faut d'abord deux conditions indispensables : prendre la vie, l'étincelle ou le frémissement premier, dans un cœur vivant ; — et recevoir, grâce à un minimum d'art ou d'habitudes acquises, une forme que les auditeurs puissent percevoir et retenir.

Cette mélodie une fois née et formée, toute individuelle encore, *devient* « populaire » si elle se propage à travers le temps et l'espace. De bouche en bouche, elle se modifie : chacun la plie selon sa commodité, l'accélère ou la ralentit, accentue le rythme ou l'affaiblit, étend, resserre les inflexions mélodiques, déplace les accents et les temps forts... Les années, les siècles passent : que reste-t-il de la mélodie primitive?... Individuelle d'abord, n'est-elle donc devenue « populaire » que pour avoir subi tant de déformations ?

Celles-ci, assurent les spécialistes, sont assez sem-

blables en tous pays, dominées sans doute par la loi du moindre effort, qui est une forme de la paresse commune à tous les hommes. De telles déformations similaires donnent un aspect de parenté aux folklores de bien des pays. Par ailleurs, maints échanges sont possibles, maints transferts, qui font que les thèmes passent de pays en pays, s'agglutinent à d'autres thèmes similaires et les transforment. A cet égard, la « vie des mélodies populaires » doit être aussi complexe que la « vie des mots », mais elle semble encore plus difficile à préciser.

A quelles conclusions, selon l'état des recherches, ces voyages des mélodies n'entraînent-ils pas? Tous les trente ans, les conclusions sont à changer. Vers 1820, l'étrange chevalier Lesueur, maître et précurseur de Berlioz, estimait que le cantique *Au sang qu'un Dieu va répandre* est un air antique de la première Église d'Orient, rapporté sans doute par les croisés. Soit. Mais on le retrouve aussi (et bien plus nettement!) dans une romance Pompadour... Et ce bon Lesueur, si bien intentionné, si naïf, intercalait aussi, dans une messe-oratorio de Noël, un « chant des premiers chrétiens », lequel, paraît-il, est une valse alsacienne...

Décidément, l'origine de chaque chose, c'est-à-dire la vérité, échappe sans cesse aux hommes. Est-ce là une raison pour ne pas jouir des apparences que revêt une réalité mystérieuse? Les déceptions, qui accompagnent la recherche d'une vérité stable, peuvent s'oublier parmi les divertissements que l'art et la beauté donnent à notre rêve.

*La jeunesse de l'Opéra-Comique.*

On a beaucoup médité de notre « genre éminemment national ». Il est certain, en effet, qu'un grand nombre d'œuvres trop faciles, banales, et même vulgaires, ont accaparé, pendant tout le dix-neuvième siècle, la scène de l'Opéra-Comique. Puisqu'elles sont mortes, après n'avoir jamais été vraiment vivantes, n'en parlons plus.

Mais le discrédit, qui est légitime quand il s'agit d'œuvres insignifiantes et naguère encombrantes, ne doit pas s'étendre à d'autres œuvres exquises, bien qu'elles soient des opéras-comiques. Les noms de Monsigny et de Grétry suffisent à nous avertir d'être plus circonspects. Bien plus, pour peu qu'on veuille réfléchir à l'importance de la vie de société sous l'ancien régime, on est amené à reconnaître l'influence considérable des opéras-comiques sur une grande partie de la musique au dix-huitième siècle.

Les genres musicaux, si distincts soient-ils, ne laissent pas d'influer les uns sur les autres : ils sont contemporains, et le plus souvent les mêmes compositeurs passent de l'un à l'autre. S'il est commode, pour écrire l'histoire musicale, de distinguer les œuvres instrumentales, les œuvres de théâtre et les œuvres d'église, il ne faut pas oublier qu'un même auteur ne peut changer complètement de style ni de sensibilité en écrivant dans un genre puis dans un autre. Il reste forcément le même homme ; il ne transforme pas ses habitudes comme par enchantement. Ce qu'il vient de dire au théâtre, il le redira

dans une suite symphonique, ou même à l'église. C'est donc chose naturelle que le genre qui a connu la plus grande vogue, ait eu sur la musique contemporaine et toute voisine une grande influence.

Le rayonnement de Paris et de la cour attirait alors nombre de musiciens. Ils venaient de nos provinces, ou d'Allemagne, ou d'Italie... Tous, pour réussir, obéissaient fatalement à cette nécessité : il leur fallait adapter leur apport national ou personnel au goût, aux habitudes de leurs auditeurs parisiens. Même étrangers, ils contribuaient à constituer une partie de la musique française. Par exemple, le Gluck de Paris n'est plus le Gluck de Vienne : sa tragédie lyrique, née au delà de nos frontières, se modifie au contact de notre tragédie, et devient chose française, car elle satisfait aux exigences de notre goût.

Or, au théâtre, sur les scènes, sur les tréteaux où se jouaient les « comédies avec ariettes » qui préparaient la venue des opéras-comiques de Monsigny, de Philidor et de Grétry, quelles étaient les principales exigences du goût parisien ? Il voulait surtout un chant expressif, d'une ligne facile à saisir et à retenir, — des récitatifs plus voisins du parlé et plus rapides que ceux de l'Opéra, — des duos ou des ensembles mouvementés, d'une construction nette, et d'un développement assez ramassé pour ne pas entraver l'action dramatique... Toutes qualités, en un mot, qui puissent donner, sur le théâtre où l'on chante, l'illusion de la vie, — illusion apparentée à celle que donnaient, avec leurs moyens propres, les divers théâtres sans musique.

Et ainsi, par l'action, par la vogue de l'opéra-comique, la musique se trouvait entraînée à se rapprocher de l'expression chantée, presque parlée, et à maintenir ses développements dans les limites que lui assignait le mouvement du théâtre, c'est-à-dire la représentation mouvante de la vie.

Est-ce là, pour considérer un autre pôle de la musique, ce que se proposait un Bach, dans telle de ses grandes compositions pour orgue, ou un Hændel dans tel chœur fugué de ses oratorios, ou plus tard un Beethoven dans ses symphonies et ses derniers quatuors? Évidemment non. Ils obéissaient à d'autres nécessités, à des préoccupations d'un autre ordre, et dont on peut dire qu'elles sont exclusivement musicales. Ils conduisaient la musique à des expressions sentimentales, lyriques ou intérieures. Ils lui faisaient conquérir un monde encore inexploré : celui que Wagner appellera « le purement humain ».

Mais, à la suite de Wagner, et déjà même à partir de lui, vers quelles exagérations une telle évolution de la musique n'a-t-elle pas conduit ! Le cas d'un Richard Strauss offre un témoignage illustre et probant. Ses œuvres sont le triomphe d'un art où l'émotion et l'idée disparaissent de plus en plus sous la luxuriance d'un métier prodigieux mais artificiel : mécanique « kolossale », qui tourne presque à vide... Un siècle plus tôt, le bon Weber — dont le *Freischütz* est à la fois si vivant et si naturel, si direct, — avait bien senti que la polyphonie allemande, dès qu'un génie souverain ne l'animait plus, retombait forcément dans une pesante et vide luxuriance formelle.



« Nous souffrons d'un excès de notes », pensent à leur tour beaucoup d'auditeurs modernes, en adaptant le célèbre *intemperantia litterarum laboramus*.

Aussi l'on regarde parfois vers les œuvres du dix-huitième siècle, où sourit un esprit plus léger. Elles sont de bonne compagnie, aimables et tendrement spirituelles. Elles ont la grâce d'une société où l'on savait encore cueillir les fleurs de la vie. On a beau aimer la solitude et les forêts, les grands silences des vastes horizons et l'infini gémissement de la mer, il y a des minutes où l'on est un peu las de faire le panthéiste et le sauvage : après avoir interrogé longuement le front sourcilleux des rochers (qui ne répondent pas toujours), pourquoi ne pas reconnaître qu'on revient avec plaisir dans les parterres de Trianon?

Vraiment, après avoir entendu la voix de la terre chanter, avec l'Erda de la *Tétralogie*, une musique admirable et des paroles peu compréhensibles, quel plaisir d'apercevoir, dans un salon blanc et or, Chérubin aux pieds de la Comtesse ! Ni lui, ni Figaro, ni l'espiègle Suzanne, ils ne prétendent nous expliquer les arcanes du monde, conçu comme Volonté et Représentation. Dans leur émoi, on ne retrouve rien (et pour cause !) d'Arthur Schopenhauer. Et pourtant, ils nous montrent le mystère même de la vie, parce qu'ils vivent. Ils désirent, ils aiment : cela est plus profond que tout placage philosophique... Et dans cette comédie que Mozart transfigure, Suzanne, soubrette alerte, spirituelle, fait voleter sa coquette insouciance et sa jeunesse. Et la

musique est pleine de tendresse, d'ardente mélancolie ; parfois elle est près de céder aux larmes, mais soudain elle se surprend à sourire et murmure doucement : « A quoi bon?... » (1).

### *L'anarchie des diapasons.*

Vous possédez sans doute un piano, et j'espère que vous le faites accorder de temps à autre. Beaucoup d'amateurs, en effet, s'habituent à entendre un piano qui est faux. Ils ne s'aperçoivent plus que les notes, produites par plusieurs cordes, sont chacune un agrégat de sons voisins et prennent un timbre fêlé ; et ils ne remarquent plus que les intervalles les plus *justes* sonnent le plus faux.

— Ils se préparent ainsi, me disait Saint-Saëns, à goûter certaines musiques ultra-modernes, car on s'habitue à tout, même à la laideur... C'est là, bien souvent, un des résultats du mariage... »

Faites donc venir, au moins dans l'intérêt de votre piano, un bon accordeur.

Avant de commencer son travail, il vous dira :

— Quel diapason désirez-vous?... Le diapason légal, ou celui de l'Opéra-Comique?

Question étrange, en vérité. Mais elle est posée par tous les accordeurs consciencieux. Avant d'accorder, il faut bien demander au client d'après quel diapason il désire faire accorder son piano.

Vous savez qu'il existe un diapason légal, de

(1) Voir dans *Chez les musiciens*, 1<sup>re</sup> série, le chapitre sur *Monsigny, un créateur de l'opéra-comique*.

même qu'il y a un mètre-étalon. En 1859, après de longues conférences (dont j'ai retrouvé les traces dans la biographie de Berlioz), une Commission officielle, comprenant les musiciens de l'Institut, des savants, des fonctionnaires des Beaux-Arts et aussi des chefs de musiques militaires, décida de fixer ainsi le diapason : la note *la* serait donnée par 870 vibrations. La France, la Bavière, les divers États germaniques, l'Angleterre adhèrent bientôt à ce diapason *légal*. Si bien qu'alors on pouvait croire que c'en serait fini avec les fantaisies individuelles des chanteurs ou des violonistes, des chefs d'orchestre ou des directeurs de théâtre, ou des constructeurs d'instruments. Et l'on croyait avoir acquis encore cet avantage : tous les musiciens, par tous pays, pourraient se déplacer et jouer avec d'autres musiciens ; tous seraient *accordés* d'avance, puisque l'échelle musicale avait ce point de repère : le *la* à 870 vibrations.

Ce précieux résultat est gravement compromis.

Croyant avoir plus d'éclat, les orchestres s'accordent au-dessus du diapason. Pour les violons, altos et basses, la chose est aisée : ils remontent un peu les chevilles. Quant aux instruments à vent, on use de tel ou tel expédient : les flûtistes donnent quelques tours de vis, les cornistes font manœuvrer leur coulisse, les « cors anglais » manœuvrent le pavillon, ou plus exactement le *bocal*... Tous, pour *désaccorder* leur instrument, ils raccourcissent la longueur du tube sonore.

Ne croyez pas que j'exagère. Maints instrumentistes, interrogés par moi, m'ont certifié tous ces

faits. Et je devrais ajouter que nos virtuoses des *bois* sont obligés d'user encore d'autres artifices, soit avec leurs lèvres, soit avec les anches de leurs instruments. Il faut vraiment reconnaître non seulement leur talent, mais leur adresse et leur ingéniosité.

Un des orchestres qui s'est naguère signalé comme le plus *désaccordé* de Paris est celui de l'Opéra-Comique. On peut le dire, car tout le monde le sait. Les accordeurs de piano, avons-nous rappelé, donnent à choisir entre le diapason légal et le diapason de l'Opéra-Comique. C'est là une locution de leur métier. D'ailleurs, voici encore un fait précis.

Comme il y a un orgue dans ce théâtre, j'ai naguère interrogé le constructeur de cet orgue : c'est M. Mutin, que je rencontrais souvent au Comité de la Société de Musicologie. Or, mon excellent et savant collègue me révélait les subtiles difficultés que suscite l'instable température de la salle et des coulisses. Il m'affirmait aussi qu'après avoir fourni un orgue juste, accordé au diapason *légal*, il avait dû remonter le *la* de 870 à 892 vibrations. Soit, environ, un quart de ton !

Et ainsi, comme les orchestres, au cours d'une soirée, ont une tendance à monter, par suite de l'élévation de température, on joue presque un demi-ton trop haut à neuf heures et demie, mais à minuit on joue plus d'un demi-ton trop haut. Si bien qu'une actrice, dans les scènes pathétiques du dénouement, lorsqu'elle doit fournir un *si naturel aigu*, est obligée de chanter faux, ou de pousser

un *ut* ou quelque chose d'approchant... Vraiment, elle serait en droit de demander une indemnité!

Un des résultats de cette *anarchie des diapasons*, c'est qu'on risque de jouer un peu plus faux qu'il n'est inévitable. Sur la nécessaire fausseté des exécutions d'ensemble et en public, les physiiciens peuvent faire des révélations accablantes. Ce qui satisfait l'oreille n'est qu'une moyenne, une résultante de petites faussetés. La toute justesse, non plus que la toute justice, n'est pas de ce monde. Ne soyons pas trop délicats; nous vivons dans le relatif: pour être heureux, il faut savoir faire bon ménage avec l'à peu près.

Sans suivre les physiiciens dans leurs calculs, considérons les faits de chaque jour. Souvent les chanteurs d'outre-Rhin, habitués à leur diapason, semblent chanter faux: au contraire, ils chantent juste (parfois), et c'est l'orchestre parisien qui joue trop haut.

Il n'en va pas mieux de l'autre côté de la Manche. Un flûtiste remarquable, M. Fleury, m'avouait qu'il était obligé, naguère, de se servir de deux flûtes diversement étalonnées, l'une pour l'Angleterre et l'autre pour la France. Les Anglais adoptaient naguère le diapason *légal* pour leurs musiques militaires, et conservaient le diapason *trop haut* pour leurs orchestres symphoniques et de théâtre. Un gagiste anglais devait donc utiliser aussi deux flûtes différentes: une dans le militaire, et l'autre dans le civil. Mais, peu à peu, le diapason le plus haut a supplanté l'autre, en Angleterre comme en France. Désormais, les flûtes justes, c'est-à-dire devenues



trop longues, ont été raccourcies. Le rapport entre la longueur et le calibre n'est donc pas conservé ; les trous ne sont plus à leur place tout à fait exacte : il en résulte que le timbre n'est plus aussi pur, et que plusieurs notes élevées ne sortent plus sans quelque peine.

On le voit par ces quelques exemples : les conséquences d'une telle anarchie des diapasons sont nombreuses et regrettables.

Et pour quel avantage ?

En remontant le *la*, les orchestres (surtout les *cordes*) ont un peu plus d'éclat. Mais l'oreille s'y accoutume en quelques instants, et bientôt ne le remarque plus. Aussi bien, l'accord trop élevé des instruments à cordes soulève une question de lutherie. Lorsque les quatre cordes d'un violon sont surtendues, elles pèsent bien davantage sur le chevalet et sur la « table ». Nos violons actuels, construits plus résistants, plus robustes, plus épais que les violons anciens, donnent un son moins facilement émis, moins velouté, moins souple. Ils ont plus d'intensité pour l'orchestre moderne ; ils ont moins de charme pour l'intimité (*interioribus intenta*) de la vraie musique de chambre.

Pour un violoniste qui aime la musique, quelle joie de tenir et de jouer un bon violon du dix-huitième, léger à la main, aimable à se laisser manier, et qui chante presque de lui-même, surtout lorsque les cordes sont *montées* et accordées comme elles doivent l'être !

Quant à l'alto, ce poète de la mélancolie, combien il chante avec plus de pénétrante gravité, plus de

plénitude et de mystère, dès que ses cordes, moins tendues, reprennent leur timbre crépusculaire et nostalgique ! Ses deux cordes graves, enroulées de métal, vibrent avec plus d'amplitude (moins *stringendo*) ; leur timbre semble gagner de la sérénité, et l'on croirait que ces deux voix majestueuses s'estompent de pénombre. Quant à la chanterelle, se libérant de son timbre souvent angoissé, étranglé, elle redevient une voix chaude et souple, expansive, toute parlante, féminine, et qui se voile tendrement pour les aveux les plus secrets.

Donc, en définitive, remonter le diapason, c'est perdre en croyant gagner. Ne pas s'en tenir, uniformément et en tous pays, au diapason *légal* de 1859, c'est susciter de multiples difficultés aux divers instrumentistes et aux facteurs d'instruments. C'est aussi dérouter les chanteurs ; et, pour l'ensemble des musiciens, c'est diminuer les chances de justesse.

Tout cela est évident. Si l'on n'a pas de prévention ni de parti pris, tout le monde en convient. Mais, dans la pratique, personne ne s'y conforme.

### *Musique d'église.*

*Constante actualité du « motu proprio ».*

Vous n'êtes pas sans avoir entendu, dans quelque église de province ou de Paris, et même pendant l'Office, des musiques bien étranges et surtout bien étrangères à l'Église. Contre ces aberrations du goût musical, contre ces atteintes à la liturgie tra-

ditionnelle et aux nécessaires manifestations de la foi, le pape Pie X, *de son propre mouvement*, promulgua la célèbre Instruction *Motu proprio*.

Bien qu'elle soit de tous points excellente, quand donc produira-t-elle enfin tous ses effets pratiques? Dans mainte paroisse, il semble qu'on lui oppose la résistance de l'inertie respectueuse, mais obstinée. C'est pourquoi il est bon d'attirer encore l'attention sur le *Motu proprio*.

Laissez-moi vous rappeler, d'après un hôte familier du Vatican, une pensée de Pie X. Elle mérite d'être citée et méditée, car elle contient tout l'esprit du *Motu proprio*. La voici :

« Un prêtre romain se plaignait, devant Sa Sainteté, des condamnations portées par l'Encyclique sur la musique à l'église ; il demanda :

« — Mais alors, Saint-Père, que chantera-t-on pendant l'office?

« — Mon fils (répondit le pape), *on ne chante pas pendant l'Office*; ON CHANTE L'OFFICE. »

Telle est la vérité primordiale, élémentaire, dont le *Motu proprio* est l'admirable développement. Et, pour la proclamer avec cette netteté, avec cette douceur rayonnante, il fallait que non seulement Sa Sainteté eût les qualités d'un pontife accompli, mais encore qu'une longue et profonde intimité avec la plus pure musique d'église lui permît de sentir les liens mystérieux de la musique et de la foi.

Plus d'un catholique, néanmoins, n'a pas reçu la parole pontificale avec la confiance et l'allégresse d'un fils affectueux. Plus d'un, poussé par l'esprit

frondeur, s'est dit : « Oui, c'est le pape, mais qu'est-ce qu'il connaît à la musique?... »

Rien n'est plus injuste. Après avoir professé le chant dans un grand séminaire, « dom Sarto fut l'un des premiers adeptes de dom Pothier, et, en 1884, l'un des plus fermes appuis du Congrès grégorien d'Arezzo. » Plus tard, patriarche de Venise, Mgr Sarto publia une lettre pastorale sur les abus de la musique d'église dans son diocèse et sur les moyens d'y remédier. C'est lui encore qui choisit le jeune abbé Perosi pour maître de chapelle à Saint-Marc de Venise, et qui le présenta, peu après, à Léon XIII afin qu'il réformât la chapelle pontificale. Aussi, lorsque Pie X occupa le Saint-Siège, un de ses premiers actes, médité pendant de longues années, concerna la musique d'église.

Pie X en parla tout ensemble avec la foi la plus vive, le goût le plus sûr, l'esprit le plus large et le plus conciliant. Que toute chose, dit-il, reste à la place qui lui convient. Au théâtre, la musique de théâtre ; au concert, la musique de concert ; à l'église, la musique d'église. Pendant un office, au lieu de chanter ou de jouer n'importe quoi, *que l'on chante l'office*. Les trésors de la liturgie, les merveilles de la musique grégorienne ou de la musique palestrinienne y suffiront abondamment. Toutefois, d'autres musiques peuvent être admises : « La musique moderne (dit le *Motu proprio*) est aussi reçue dans les églises quand elle offre une bonté, un sérieux et une gravité qui ne la rendent pas indigne des fonctions liturgiques. »

Il dit encore :

« Que ces compositions modernes ne contiennent rien de profane, n'aient point de réminiscences des motifs adoptés au théâtre, et ne soient point conduites d'après la forme extérieure des pièces profanes. »

Voilà donc, pour les prêtres et pour les maîtres de chapelle, les plus hautes directives et les meilleurs conseils pratiques. Grâce au *Motu proprio*, les fidèles apprendront aussi à mieux goûter la vertu unitive de la véritable musique d'église. Enfin, au point de vue strictement artistique, il pourra contribuer à créer un état d'esprit où renaîtront, dans leur éternelle jeunesse, le plain-chant grégorien, la polyphonie palestrinienne, et aussi la grâce naïve et savante de nos admirables musiciens français de la Renaissance.

Combien il reste encore à faire !

Il n'y a guère longtemps, dans une ville d'eaux française, voisine des Pyrénées, j'ai dû subir une messe bien bizarre. Des musiciens, trop bien intentionnés, s'étaient groupés dans le chœur de la petite église, et ils n'échappaient certainement pas aux regards des fidèles. Sur une flûte aigrette, un jeune homme au teint olivâtre joua d'abord quelques mélopées vaguement orientales : cela sentait les interlopes cafés des expositions universelles... Après quoi, la chanteuse la plus maquillée du casino municipal, empanachée d'un immense chapeau, étala un hachis de paroles latines sur l'air *J'ai perdu mon Eurydice*, accompagné par l'harmonium et une mandoline...

Vraiment, il est meilleur d'observer le *Motu proprio*.



*Spectacles coupés.*

On appelle *spectacle coupé* une matinée ou une soirée théâtrale dans laquelle on représente plusieurs pièces assez courtes, ou plusieurs fragments d'ouvrages divers.

Les spectacles coupés, fort à la mode depuis la guerre, ne sont pas une innovation. Mais, à les juger d'après les expériences du dix-huitième et du dix-neuvième siècles, on ne peut guère prétendre que cette menue monnaie de pièces, ce *puzzle* ou cette poussière, soit l'indice d'une période heureuse et fertile. Lorsque la sœur Anne monte sur sa tour et ne voit que « la route qui poudroie », cela indique, évidemment, qu'elle ne voit rien venir.

Le « spectacle coupé » indique, chez les directeurs, de l'hésitation, du doute, de la lassitude. Plus d'effort de longue haleine. Plus de généreuse entreprise. C'est une tactique d'attente ; c'est la temporisation du général qui s'attarde en de petits engagements.

Espérons qu'une telle manœuvre du moindre effort n'est que passagère. Espérons qu'elle ne correspond pas à une défaillance dans le goût du public.

Le public des théâtres musicaux subit, depuis l'armistice, une profonde transformation. S'il aime vraiment la musique, il va surtout au concert : les concerts se multiplient d'une façon inquiétante pour les théâtres, mais fort rassurante pour l'art musical. D'autre part, le développement du cinéma, où l'on joue parfois d'excellente musique (mais par

bribes, arrangée et dérangée), est non seulement une concurrence, mais il engendre un goût nouveau. On se plaît aux spectacles rapides, variés, qui font passer l'esprit d'une chose à une autre toute différente.

Si bien que le spectacle coupé est peut-être une exigence de la mentalité actuelle. Trop préoccupé d'affaires nombreuses et diverses, et angoissantes, comment goûter un même plaisir avec quelque suite? Un esprit inquiet, trépidant, c'est-à-dire affaibli ou déjà guetté par la dépression, n'a plus assez de force pour se fixer : il flotte, inconsistant, et inconstant.

Bien plus, s'il faut parler de conditions étrangères au théâtre mais qui agissent sur lui, le spectacle coupé est presque nécessité par notre vie quotidienne. C'est là une question d'heure. A minuit, une pièce doit être terminée. Or, à quelle heure peut-elle commencer? On ne dîne guère avant sept heures et demie, même les soirs de spectacle. Le temps de dîner et de gagner le théâtre, il est huit heures et demie, sinon plus : la pièce d'autrefois serait déjà commencée... Les pièces nouvelles sont donc forcées d'être plus courtes.

Mais le bon spectateur, celui qui veut « en avoir pour son argent », arrive dès huit heures... Si bien que le directeur, pour contenter les petites places, qui arrivent avant le rideau, et les places chères, qui n'arrivent pas avant neuf heures, est amené à combiner un spectacle coupé.

On peut arriver en retard et manquer le début ; on peut partir avant la fin et manquer le dénouement ; on peut fumer une cigarette ou faire « le

trou du milieu », comme dans un repas normand, on attrape néanmoins un petit air de musique et un petit bout de spectacle.

Que ce soit là de bonnes conditions pour le théâtre et la musique, il serait bizarre de le prétendre.

Mais il serait excessif de désespérer. Un tel état de choses s'est déjà produit. Après 1840, il a particulièrement sévi. Sur l'Opéra, le berlinois Jakob-Liebmann Meyerbeer étendait son égide d'or, assez grande pour recouvrir tout un théâtre et plus d'un théâtre. Aussi, sur toutes les grandes scènes, on ne voyait plus que les produits Meyerbeer. Le fécond Rossini, malgré le succès de *Guillaume Tell*, avait dû abandonner la lutte, vaincu par l'or et l'astuce commerciale de Jakob-Liebmann. Il se résignait, en philosophe ; il faisait des mots et de la musique pour rire, entre amis... Un jour, pour composer un spectacle coupé, et même extrêmement coupé, on reprend enfin un acte de *Guillaume Tell*, — un acte seulement. On l'annonce à Rossini :

— Maître, on va jouer un acte de *Guillaume Tell*.

— Fort bien, répondit-il... Est-ce qu'on le jouera tout entier?

## AUTOUR DE LA MUSIQUE

---

### *L'imprimerie musicale en France.*

La propagande allemande, les virtuoses allemands, les imprimeurs allemands, les historiens allemands, les philosophes et les esthéticiens allemands, sont arrivés à un résultat prodigieux : ils ont persuadé au reste du monde qu'il n'y avait qu'une musique, qu'une science historique, qu'une édition musicale, et qu'elles prospérèrent seulement chez eux et non ailleurs.

Interrogez un amateur, même parmi les plus éclairés. Le répertoire des œuvres familières aux meilleurs dilettantes est presque entièrement fourni par les maîtres allemands du dix-huitième et du dix-neuvième siècles. Qu'il y ait là des richesses extraordinaires, voilà ce qu'on ne peut nier. Et d'ailleurs, on ne peut nier non plus que ces vieux maîtres et l'esprit de leurs chefs-d'œuvre ne soient en contradiction évidente avec la barbarie pangermaniste de la Bochie.

Mais enfin, malgré tous les *Herr professor*, il y eut toujours des manifestations de l'art musical en dehors de l'Allemagne. Sans parler de la musique

spontanée ni des folklores, on citerait des Italiens, des Flamands, des Anglais, des Espagnols, des Russes, qui ont laissé des œuvres de tout premier ordre ; et, bien que nous soyons en France, nous avons le droit de ne pas oublier nos musiciens français.

Or, à la bibliothèque du Conservatoire de Paris, on peut voir d'admirables reliques de la musique française au seizième siècle et, plus particulièrement, de l'édition musicale française à la même époque.

Un tel sujet, par malheur, n'est guère familier à l'ensemble du public : il appartient aux érudits. Mais ceux-ci travaillent pour le rapprocher de nous tous et pour rendre plus accessibles les richesses qui devraient rester en notre possession, alors que nous oublions même qu'elles existent. Faisons donc une brève visite à nos vieux musiciens et à nos maîtres imprimeurs d'autrefois (1).

Le Conservatoire possède un des plus anciens *imprimés* musicaux. C'est le célèbre recueil publié

(1) Il faut d'abord saluer et remercier le savant qui contribue à les remettre en lumière. C'est un homme d'un dévouement inlassable, et qui s'est sacrifié lui-même, corps et biens, pour redonner la vie à nos musiciens de la Renaissance. Ceux-ci étaient enfouis, disséminés, presque perdus et introuvables, parmi beaucoup de poussiéreuses paperasses, où l'on ne se souciait guère de les aller chercher. M. Henry Expert les a recopiés de sa main, remis en partition, transcrits en notation moderne ; bien plus, durant de longues années, il a photographié lui-même d'innombrables textes, et il en a publié beaucoup en fac-similé pour plus d'exactitude.



à Venise, en 1504, par Petrucci. Chose notable, sur les *trois cents chansons* qu'il contient, la plupart sont françaises.

Alors, l'impression se faisait en deux fois. Une première planche servait à imprimer les cinq lignes de la portée, et une deuxième planche, par un deuxième tirage, imprimait les notes. Le travail était donc fort lent, et il fallait *repérer* avec grand soin pour que les notes fussent imprimées exactement à la place voulue. Quelquefois, d'ailleurs, les lignes étaient en rouge et les notes en noir, ce qui prouve bien les deux tirages successifs.

Au début, les planches étaient en bois, et gravées. Mais Petrucci, imitant l'impression de récents psautiers, commença d'obtenir les notes ordinaires grâce à des *caractères mobiles*, ainsi que les imprimeurs le faisaient déjà pour les lettres. Un français, Atteignant, utilisa pour la première fois des caractères mobiles où la *note* était figurée avec *des fragments de portée* : ces fragments de portée, mis bout à bout, constituaient une portée entière. Donc les deux tirages allaient être réduits à un seul.

Dès 1528, Atteignant imprimait ainsi à Paris. Pour la fonte de ses caractères de musique, il utilisait les poinçons du graveur Pierre Haultin. Celui-ci, originaire de La Rochelle, travailla quelque temps à Paris, puis il revint à son pays natal, où il publia nombre d'éditions de musique. Déjà ses poinçons, ou ceux d'autres graveurs qui les imitaient, fournissaient à l'imprimerie musicale de très beaux caractères mobiles.

Aussi, dans plusieurs villes de France, cette

imprimerie se développe. C'est alors, dans les diverses provinces, une activité, une originalité de production, qui fait un peu honte à notre actuelle organisation sociale, trop centralisée, c'est-à-dire routinière et moins vivace.

En Avignon, par exemple, Jean de Channay imprime *cinq messes* d'Eléazar Genet, plus connu sous le nom de son pays natal qui est Carpentras. Au Conservatoire, vous pourrez voir leur impression : elle rend fidèlement l'aspect des beaux manuscrits d'alors, couverts d'une écriture hardie, décorative, à la fois cursive et puissante. Cette impression était obtenue avec les caractères en notes arrondies, perfectionnés (sinon inventés) par Bryard, de Barle-Duc.

Les *cinq messes* utilisaient des motifs de chansons populaires : *A l'ombre d'ung buissonnet*, ou *Encore irai-je jouer...* Le culte était alors célébré avec une bonhomie presque franciscaine. Et d'ailleurs Carpentras, savant contrepontiste et dignitaire ecclésiastique, relevait la grâce des chansons par une élégante écriture à quatre ou même cinq voix réelles.

A Orléans, à Valenciennes, à Douai, à La Rochelle, à Poitiers, à Langres, à Caen, on *imprimait*, peu après 1550, force recueils musicaux : messes, psaumes, motets, danseries, madrigaux ou chansons. Alors, le luth était l'instrument le plus répandu. De nombreux recueils sont publiés, non pas avec des notes comme les nôtres, mais selon le système de la *tablatüre* : les lignes de la portée représentent les cordes de l'instrument ; et les lettres, posées sur ces lignes,

indiquent les doigts qui doivent se poser sur la corde afin d'obtenir la note voulue.

Évidemment, c'est surtout à Lyon, et plus encore à Paris, que l'imprimerie musicale est le plus développée.

En voyant paraître, dès 1551, le nom des Ballard, et en le revoyant en 1788, on peut admirer ce que fut une famille de maîtres-ouvriers sous l'ancien régime. Les *titres* des livres, qui mentionnent le nom de l'imprimeur et de son associé s'il y a lieu, les « privilèges du Roy » qui révèlent souvent quelque détail de la vie quotidienne, font deviner cette longue suite de travail, cette continuité de l'effort, cet amour de la profession, cet esprit d'ordre et de sagesse, qui se transmettaient dans une même famille.

Quels témoignages, qui vivent encore, et qui parlent ! Ils affirment, chez ces braves gens d'une classe moyenne, l'une des principales forces morales qui firent la grandeur de la France.

Dès 1558, voici la marque *Adrian le Roy et Robert Ballard, à Paris*, sur un somptueux in-folio, destiné à être lu par un groupe de chanteurs dans le chœur d'une église : c'est une *Messe* de l'admirable Goudimel, publiée dans un considérable recueil d'autres chefs-d'œuvre.

Puis, Robert Ballard disparaît. Sa veuve continue son œuvre avec Adrian le Roy. Peu après, en 1600, elle s'associe à Pierre Ballard, son fils. Elle meurt ; voici Pierre Ballard seul chef de la maison... Et durant deux siècles, jusqu'à la Révolution, les Bal-

lard, ou leurs veuves, ou leurs gendres, ou leurs associés, mais toujours en maintenant le nom du fondateur, continuent leur même profession d'imprimeur de musique.

Ce n'était pas chose facile. Le privilège d'imprimer et de vendre ne s'accordait que pour six, huit ou dix ans. Combien de contrefaçons, et de procès ; combien de tracas journaliers, pour défendre, accroître ou renouveler le fonds d'imprimerie, et aussi l'adapter au goût de chaque époque ! On devine même qu'ils étaient âpres au gain, avares, processifs, ardents à poursuivre les concurrents, avides de conquérir un privilège *exclusif* d'imprimer, et, au demeurant, fort peu enclins à changer quoi que ce fût dans leur matériel, à cause de la dépense.

Après la Révolution et l'Empire, les Ballard, plus solides que la dynastie royale et que Napoléon, imprimaient encore de la musique. Le dernier meurt en 1825 : sa veuve continue d'imprimer. Par malheur, elle avait été mariée une première fois avant d'épouser un Ballard. Si bien que son fils, qui n'était pas du sang des vieux maîtres-imprimeurs, méprisa leur métier séculaire, se mêla de faire de la peinture et tenta d'être un artiste... A sa mort, le fonds d'imprimerie, qu'il avait négligé, sortit de la famille où il était resté durant trois siècles (de 1551 à 1855).

Mais les antiques poinçons, malgré les successions, les déménagements, et malgré les révolutions qui avaient ensanglanté Paris, ne disparurent pas tous. Vers 1860, le bon et tenace Weckerlin, qui a tant travaillé pour la Bibliothèque du Conser-

vatoire, eut une grande joie. Il obtint de fureter chez les successeurs des Ballard. Au fond d'une armoire qu'on n'ouvrait jamais, il retrouva deux sacs : ils contenaient quelque cinq cents poinçons semblables aux imprimés de 1550!... Oui, c'étaient les poinçons gravés, pour les Ballard, par Guillaume le Blé, sous Henri II... Bien plus, une série était enveloppée dans un morceau de parchemin, — dans un manuscrit du quinzième siècle, où se lisait un passage du *Roman de la Rose*, sous une miniature à demi effacée.

*Musik!... Musik!... (1)*

Un groupe de Français, ces jours-ci, vient de partir pour Munich. Ils y passeront une semaine et pourront s'arrêter, çà et là, au retour. C'est pour le mieux : les Français ne voyageront jamais assez en Allemagne. Car, plus on apprend à connaître les terres et les sujets de l'Empereur et Roi, plus on

(1) L'allure de cet article m'oblige à le reproduire tel quel (*Echo de Paris*, 22 septembre 1910).

Et je reproduis aussi la même note que dans le premier volume de *Chez les musiciens* (p. 116) :

Dès 1908, dans l'*Echo de Paris* (voir *Carnet d'art* 1911), dès 1899, dans la *Revue bleue*, j'avais pris position contre l'art allemand *post-wagnérien*. En lui, je pressentais une expression du pangermanisme.

La guerre de 1914 à 1918 me dispense d'insister. Les yeux des Français et leur intelligence se sont enfin ouverts, au choc des événements. Mais, quelques années ou quinze ans plus tôt, comment étais-je traité, pour dire des choses qui devinrent ensuite évidentes?

Hélas, il faut les dire à nouveau, de peur qu'elles soient trop vite oubliées, — malgré nos morts.



aime la France, telle que l'ont faite ses traditions et sa culture séculaire ; — plus aussi l'on regrette que nos admirables ressources ne soient pas mieux mises en œuvre.

J'ai reçu le prospectus de ce voyage. Il est fort séduisant, — le prospectus, non le voyage. Le prospectus promet un déplacement économique (pourboires compris), mais sous une condition pénible : c'est d'entendre, durant le voyage, beaucoup trop de musique, énormément de musique.

Concert le matin, concert l'après-midi, — ou, pour être plus exact, concert à onze heures du matin, concert à sept heures et demie du soir. Chaque jour, deux concerts.

Apparemment, vers quatre ou cinq heures du soir, c'est-à-dire après le concert du déjeuner et avant le concert du dîner, les auditeurs, saturés d'harmonie, seront obligés de se reposer. Ils iront donc dans quelque brasserie monumentale, temple de la nourriture, cathédrale de la goinfrerie, ou dans quelque petite *maison de saucisses*, dans une *cave à vin*. Là, ils risqueront d'entendre encore de la musique.

« Nous autres Allemands, » clament volontiers les *Herr Doctor*, quand ils attaquent un développement esthétique, historique ou nigaud-philosophique. Il faut les voir chez eux, ces « nous autres Allemands », pour comprendre de quoi est faite leur esthétique, comme toute leur pseudo-culture. Elle est faite, pour la plus grande partie, d'un gavage journalier de musique, de bière et de charcuterie.

Un proverbe de chez eux le constate : *L'homme est ce qu'il mange.*

*Der mensch ist was er isst.*

Aimez-vous la musique? Ils en mettent partout, et vous en dégoûtent; partout, ils s'en gavent, gravement, lourdement, à la fois pédants et barbares. Et comme partout, en Allemagne, il y a de la bière et des saucisses, partout aussi, en Allemagne, la musique allemande comporte un *accompagnement obligé* : la mangeaille.

Non, ce n'est pas deux concerts que nos dilettautes promeneurs entendront chaque jour pour le prix de leur billet global. C'est une infinité de concerts, et même d'assez bons concerts. Le soir, après avoir fort goûté le concert de onze heures du matin, un peu moins goûté le concert de la saucisse de quatre heures, et pas du tout apprécié le concert de sept heures et demie, — ils iront prendre *une Schokolade*, ou un pain au jambon avec du faux champagne demi-doux (*halb-süss*) et ils seront excédés d'entendre, presque partout, des *orchestres d'artistes*.

Car ce sont des *artistes* qui jouent dans telle ou telle salle, où l'on peut se nourrir en musique. L'affiche assure qu'ils sont des artistes. Aussi bien, presque toutes les affiches allemandes contiennent ces deux mots : allemand, artiste, — *deutsch, künstler*.

Aujourd'hui, tout ce qui est allemand (si l'on en croit les affiches allemandes), tout cela est véri-

tablement allemand et artistique. De fait, le champagne *halb-süss* est fabriqué en Allemagne ; sans la moindre façon (ou plutôt sans contrefaçon !), il s'appelle du *Reims*. Et il faut convenir que telle étiquette où l'on voit le mot *Reims*, imprimé sous l'aigle noire des Hohenzollern, est vraiment, à sa façon, une œuvre d'art (1).

Et ce sont bien des artistes, des artistes allemands, qui jouent dans ces vastes salles où des nuages de fumée planent dans des relents de bière et de mégots. Ils jouent avec conscience ; le quintette d'archets écrase le son sans lui donner ni éclat, ni verve, ni mordant passionné ; les instruments de bois nassillent avec véhémence ; et les cuivres, pavillons en l'air, cornent et pétaradent. Quant aux timbales, elles résonnent avec une profondeur si caverneuse que l'on croit encore entendre, comme à Bayreuth, le monstre Fafner déclamant dans un verre de lampe.

Ces artistes connaissent aussi la douceur et tâchent de l'exprimer. C'est, parfois, une douceur sentimentale, rêveuse, blonde, un peu fade, avec je ne sais quelle familière bonhomie, qui est particulière à l'Allemand. Cette *gemütlichkeit* est un reste, sans doute, de la vieille Allemagne du Sud, ou des anciens pays rhénans, avant qu'ils fussent caporalisés par les Teutons des plaines du Nord.

Ah ! si nos excursionnistes musicaux d'aujourd'hui ont déjà vu la Bavière il y a seulement dix

(1) Écrit en 1910 (je le répète).

ans (vers 1900), quels changements ils vont y trouver ! Je ne puis me rappeler sans émotion tels traits de mœurs où je surprenais l'âme bavaroise de naguère, cordiale et accueillante. Dans des riens, dans des formules de politesse, dans le salut d'un vieux bourgeois d'Augsbourg, qui enlève son chapeau, cérémonieusement, pour m'indiquer le chemin, à moi, tout jeune étranger... Ou c'est un prince bavarois qui passe, coudoyé par tous, et amenant sur les visages, dès qu'on le reconnaît, un bon sourire confiant... Au théâtre de la Résidence, dans les étroits couloirs, quand on m'entendait parler français à un ami (c'était Teodor de Wyzewa, venu comme moi pour Mozart), des officiers à moustache blanche nous cédaient le pas, ayant pour l'hôte français une courtoisie vraiment française, tout à fait digne de la vieille France.

Cette vieille France, alors, on la retrouvait presque partout, à Munich. Sur les façades de maintes maisons, on voyait se survivre notre dix-septième et notre dix-huitième siècle français. On sentait que, pendant des générations, par sa politique et par les goûts de sa race sociable, la Bavière catholique avait été l'alliée naturelle du roi de France.

Les Bava-rois, nos ennemis?... Était-ce possible?... Comment ! ces vieux officiers, si français d'allure et peut-être de culture, était-ce bien eux qui avaient porté les armes contre nous?... Hélas ! on se rappelle tout à coup la guerre de 1870, où la Prusse contraignit les bataillons bavarois de marcher aux plus terribles feux, afin que les morts fassent

une horrible séparation entre la France et la Bavière (1).

Aujourd'hui (1910) en Bavière, on ne respire que trop l'esprit prussien, c'est-à-dire la barbarie teutonique. Chaque jour de nombreux journaux travaillent à discréditer la France. Dans les rues, les belles façades dessinées par nos architectes du dix-huitième siècle et sur lesquelles souriait encore, il y a dix ans, une grâce apparentée à Mozart ou à Watteau, — ces admirables façades, leçon d'élégance et d'urbanité, sont abattues pour être remplacées par d'ignobles bâtisses en style moderne. Et le style des *artistes* qui exposent à telle ou telle *Sécession* est une des choses les plus monstrueuses, les plus folles, qui puissent sortir d'un cerveau détraqué par la mégalomanie. Ces bâtisses, c'est du cauchemar en pierres de taille et en plâtras.

Et c'est colossal ! *Kolossal* !

Car le mot *Kolossal* est le résultat des deux autres mots, *allemand* et *artiste*. Quand l'Allemand d'aujourd'hui violente une Muse, il engendre un monstre, un énorme anthropoïde en baudruche. Et tout de suite les *Herr Doctor* le légitiment par une esthétique et une philosophie générale :

— « *A nous autres Allemands, qui serons les maîtres du monde, il nous faut du Kolossal !* »

En réalité, du soufflé, — et le plus souvent une pesante ratatouille où il y a de tout : du veau, des confitures et de la moutarde, du cabotinisme et

(1) Mais, après la guerre de 1914-1918, quelles atrocités pourrait-on rappeler !



du pédantisme, et un orgueil incommensurable de barbares parvenus.

Oui, dans l'ensemble, des barbares et des pédants !

Récemment encore, on a pu les voir, ces philosophes, *exécuter* doctoralement leurs admirables artistes d'autrefois. Leur philosophisme d'aujourd'hui guillotine l'art d'hier. Munich, d'après eux, vient de dire adieu à la musiquette de Schumann... En effet, les nouveaux musiciens d'outre-Rhin tournent le dos à Schumann, et à Schubert, et à Mozart ; et ils s'embarquent, avec des orchestres colossaux, à la recherche de la Beauté *Kolossale, Katastrophale* !

Nos compatriotes, là-bas, avec leur billet de voyage et de musique, ne peuvent que constater ces faits, et beaucoup d'autres semblables.

On leur offrira peut-être une saucisse d'honneur, édulcorée de trop bonnes paroles. Qu'ils relisent, après la saucisse, les discours de Guillaume II sur les armements ; et qu'ils reviennent par Strasbourg et Metz, prisonnières du prussien et qui souffrent !

Mais négligeons la musique des discours ; nos dilettantes seront bien assez saturés par d'autres concerts, et même par des concerts à double orchestre, *Doppelkonzert*...

Je crois les voir, le soir, vers dix heures. Ils sortent de ce *Prinzregententheater*, où les artistes allemands, pour élever un temple à l'Art allemand, n'ont pu que trouver une forme hybride dans un style gréco-pédant. Ils sortent, nos amateurs, fourbus de musique, et cherchent à n'en plus entendre.

Alors, comme il arrive en Allemagne lorsqu'on

est fatigué et qu'on se sent le cerveau vide, ils construisent des théories, ils gonflent de la philosophie.

S'ils veulent trouver un symbole précis, et voir comment les philosophes allemands s'imprègnent de réalité, qu'ils aillent encore écouter un peu de musique dans une de ces vastes salles où l'on mange. Ils verront (mais ce spectacle serait plus imposant encore à Berlin ou dans quelque ville du nord de l'Allemagne), ils verront de graves, de placides fumeurs, qui hument de gros cigares fades, se stimuler le cerveau en écoutant du Wagner. Oui, ils l'écoutent, ils s'absorbent en lui. Entraînés, conduits par la magie subconsciente du *poète des sons* (*Tondichter*), ils croient entrevoir « le purement humain »!

Pendant cette extase, ils mangent des saucisses. Dans de petites assiettes (sortes de *sous-tasses*), les sveltes saucisses blanches, dorées un peu par une rapide grillade, sont douillettement couchées sur un moelleux oreiller de choux suris. Près d'elles, le pot de bière (un bock d'un litre) se dresse, militairement casqué d'un couvercle d'étain. Et le philosophe au pourchas du « purement humain », le *privat-docent* (coiffé d'un feutre vert et tyrolien, le visage congestionné, rouge et luisant), médite à la fois les choux suris et *Siegfried-Idyll*, à moins que ce ne soit la saucisse et l'*Enchantement du Vendredi Saint*.

Satisfait, heureux, béat, extatique!... Combien il trouve que la saucisse et l'*Enchantement du Vendredi Saint* font une chose *absolue*, allemande et

artiste. Sa pensée, délicieusement, se berce dans les volutes de son havane fabriqué à Hambourg ; et il croit entendre le farfadet, le gnome loustic et prophétique qui dort dans toute bonne cervelle allemande, s'éveiller enfin et murmurer les mots magiques : artiste... allemand... *Kolossal*... Surhomme (*Ueber-Mensch*), *Deutschland uber alles*,... *Zeppelin*,... *Katastrophal*!...

Alors, — si la théâtrale apothéose du *Rheingold* fait retentir la fanfare de Donner, dieu de la foudre, — alors l'esthéticien germanique en reconnaît toute la portée philosophique et militaire : c'est cette même fanfare que fait sonner, avec sa petite trompe mécanique, l'automobile du Kaiser !

Philosophe illuminé, étourdi de musique, de mangeaille et de pangermanisme !

Ne le dérangez pas. Ne le réveillez pas.

Surtout ne lui demandez pas (à ce *doctor* qui prend l'orgueil et le pédantisme pour de la culture, et les fumées de la digestion pour de l'enthousiasme sibyllin), ne lui demandez pas si c'est la saucisse qui fait valoir l'*Enchantement du Vendredi Saint*, car l'enchantement d'un tel jour est forcément un peu maigre. Ne lui demandez pas non plus si l'*Idylle de Siegfried*, délicieuse, fraîche, un peu fade pour le goût *kolossal*, ne se transfigure pas, dès qu'elle est renforcée par les véhémentes et putrides senteurs d'un sandwich aux œufs de poisson : un *Kaviarbrot* avec des oignons crus.

*Un théâtre lyrique est nécessaire à Paris (1).*

Qu'un théâtre lyrique soit utile à Paris, et que même il y soit nécessaire, voilà ce dont personne ne doute, pour peu qu'on veuille y penser sans pré-vention ni intérêt personnel.

Actuellement Paris, bien que la population urbaine et suburbaine se soit prodigieusement accrue, bien que le nombre des visiteurs provinciaux ou étrangers ait doublé sur le nombre d'avant-guerre, — Paris n'a que deux grandes scènes musicales, l'Opéra et l'Opéra-Comique. A coup sûr, on ne peut négliger une scène comme le Trianon, dont les efforts méritent d'être signalés et soutenus ; on ne peut oublier non plus que la Gaîté, qui s'abandonne aux facilités de l'opérette, pourrait bien avoir d'autres ambitions que d'être le Théâtre des *Brigands* ou des *Saltimbanques*... En fait, pour les œuvres musicales d'un certain rang, il n'existe que les deux scènes de nos grands subventionnés, l'Opéra-Comique et l'Opéra.

C'est insuffisant. L'histoire du théâtre le prouve. Pendant la seconde moitié du dix-neuvième siècle, Paris eut presque toujours un théâtre lyrique. Adolphe Adam, Émile Perrin, Carvalho, Charles Réty, Padeloup, Vientini, voilà, parmi les directeurs de cette scène, quelques-uns de ceux que le public n'a pas tout à fait oubliés. On sait aussi, vaguement, que leurs affaires ne furent pas très

(1) *Echo de Paris*, 31 mai 1923. Cette date prouve qu'on demande un théâtre lyrique depuis longtemps... Et on le demandera longtemps encore.

brillantes ; mais on se rappelle que plus d'une œuvre célèbre ensuite, plus d'un chef-d'œuvre même naquirent au Théâtre-Lyrique.

Si Gounod n'avait pas été accueilli par Carvalho, quel surcroît de retards et d'épreuves ! Presque toutes ses œuvres, sans le Théâtre-Lyrique, risquaient d'être étouffées ; peut-être même n'aurait-il pas écrit quelques-unes d'entre elles, prévoyant qu'elles ne pourraient pas être jouées. *Le Médecin malgré lui*, qui reste plein d'esprit et de jeunesse, *Philémon et Baucis*, *Mireille*, *Roméo et Juliette*, sans oublier *Faust*, d'abord « opéra dialogué », naquirent tous au Théâtre-Lyrique. C'est là aussi que Berlioz, vieux et désespéré, put entendre enfin la moitié de ses *Troyens*. C'est là que Reyer débuta, et aussi Georges Bizet... De tels noms, outre tant d'autres moins glorieux, démontrent qu'un théâtre lyrique fut jadis nécessaire : sans lui, sans ce débouché qui les amena jusqu'au public, des œuvres et des artistes de premier plan auraient languì, asphyxiés dans l'*in-pace* du silence.

Aujourd'hui, le silence, plus épais que naguère, pèse sur des compositeurs et sur des œuvres théâtrales que le public ne soupçonne même pas. Ils existent, ces musiciens, et plus nombreux qu'avant 1870 : l'école française, dans le domaine symphonique, prouve sa richesse, son abondance et sa vitalité. Mais au théâtre, faute de scènes qui l'accueillent, elle est à demi étranglée.

Que de forces perdues !... Croit-on que les auteurs soient les seuls à en pâtir ? Combien de chanteurs



et de cantatrices, même engagés sur nos deux grandes scènes lyriques, se font entendre rarement : les places sont occupées, les emplois sont tenus par des vedettes aimées du public (et même depuis trop longtemps) ; de jeunes talents, sans se développer par un usage favorable, attendent, croupissent, se déforment en des tournées hasardeuses : ils parviennent enfin à la notoriété, lorsque les rides paraissent et que la voix s'en va.

Quant au public, combien d'œuvres lui sont soustraites qui ne devraient pas quitter le répertoire ! Elles sont indispensables à former et à maintenir le goût musical. Bien plus : ce qu'on cache, ce qu'on raye du souvenir de tous, c'est bien souvent ce que de nombreux auditeurs, non spécialement musiciens, goûteraient avec le plus de facilité, le plus de plaisir et de profit. Certes, il ne faut pas se méprendre sur notre pensée : nous n'entendons diminuer en rien la prééminence de la symphonie et du drame musical. Mais ces genres supérieurs ne s'adressent guère à un public non préparé...

Toutefois, parmi le répertoire, ou plutôt parmi *ce qui devrait être* le répertoire, combien d'œuvres aimables ou fortes, pleines de naturel, d'esprit et de vérité, combien même de chefs-d'œuvre indiscutables ne sont plus remis à la scène. Ils plairaient. Ils conduiraient vers la musique un public de plus en plus nombreux ; ils serviraient de transition, ils établiraient peut-être un lien entre les hautes œuvres qui risquent de rester presque solitaires, et le public populaire qui risque de se détourner des formes

supérieures de l'art et de se trop complaire dans des productions frelatées.

Par malheur, quand on parle du répertoire, on est près de montrer le fait qui domine l'établissement d'un théâtre lyrique. Nul théâtre ne peut vivre sans certaines recettes presque assurées ; et celles-ci ne sont fournies que par le répertoire courant. Il faut des *Manon*, ou des *Carmen*, ou des *Faust*, pour soulager « la fin du mois » ou faire face à de fâcheuses échéances. Après une ou plusieurs tentatives déficitaires, après une série de semaines « creuses », une entreprise théâtrale, surtout si elle est nouvelle, ne peut se passer de ces pièces solides, de tout repos, et qui l'aident, comme des chevaux de renfort, à remonter une mauvaise pente : les relais du *répertoire moderne* sont indispensables.

Or, un théâtre lyrique, de par les traités existants, n'a pas ce répertoire à sa disposition. Pendant deux ou trois années encore, les deux grands subventionnés lyriques sont possesseurs de *l'exclusivité*. Nous croyons savoir que la Société des Auteurs s'est déjà préoccupée de changer cet état de choses. Mais il ne saurait être modifié, à moins d'un renoncement, tant que les traités sont en cours.

Dans les articles de presse ou dans les rapports officiels, on néglige souvent d'envisager cette question du répertoire. Elle est primordiale, vitale. A Paris, elle décide de la vie possible ou de la mort certaine de tout théâtre lyrique.

Espérons que le conseil municipal de Paris saura montrer, le plus tôt possible, un esprit de réalisa-

tion pratique et trouvera la solution la plus viable. Certes, le succès dépend aussi de l'exécution journalière et des qualités personnelles du directeur qui sera choisi. Rien n'est plus efficace qu'un chef responsable auquel on laisse une pleine initiative.

A côté des théâtres existant déjà, et sans leur faire concurrence car il y a place pour lui, un Théâtre-Lyrique est nécessaire. Mais il doit être vraiment digne de collaborer à la formation du goût public et aux destinées de la musique française.

### *Guitares d'autrefois.*

Quand l'Opéra représente *les Maîtres Chanteurs*, chaque spectateur peut faire une anodine expérience et demander à sa voisine :

— « De quel instrument bizarre se sert donc Beckmesser pour sa sérénade du deuxième acte? »

Est-ce un théorbe, un luth, une guitare, une mandoline, une bandouria, ou tout autre « jambon » à usage des aubades galantes?

Les spectatrices, même si elles sont espagnoles, sont tout à fait en droit d'avoir des doutes. En effet, le plus souvent, l'acteur se montre avec une mandoline ; mais le livret parle d'un luth (*Laute*), et l'orchestre fait entendre (*mi, la, ré, sol, si, mi*) les cordes à vide d'une guitare.

Parmi ces données contradictoires, la seule qu'on ne puisse changer, et la plus importante d'ailleurs, c'est ce que dit l'orchestre. Donc, bien que l'acteur brandisse ordinairement une mandoline, et bien que Wagner ait écrit l'indication « luth », c'est bien une

guitare que Beckmesser accorde devant la fenêtre d'Eva : les notes mêmes des six cordes à vide deviennent un motif qui fournit d'imprévus et pittoresques effets.

Mais le mot *guitare* est discrédité depuis longtemps, et plus d'un auteur hésite à l'écrire. Dans une de ses *Nuits*, Musset fait dire plusieurs fois à la Muse :

*Poète, prends ton luth et me donne un baiser,*

ou encore :

*Poète, prends ton luth : c'est moi ton immortelle.*

Le mot « luth » fait très bien, et nul ne songe à le changer. Pourtant, à l'époque de Musset, le « poète » aurait été fort embarrassé de prendre un luth pour donner un baiser, car personne ne jouait plus de luth. Mais plus d'une jeune fille, et plus d'un artiste, et même plus d'un musicien, jouaient encore de la guitare. Tout le monde en jouait comme tout le monde aujourd'hui joue du piano... C'est pourquoi la guitare a vraiment le droit d'être fatiguée : elle a bien gagné le repos où nous la laissons dormir.

Elle venait de très loin et n'était plus jeune, cette guitare qui eut tant de vogue dans l'ancienne France. Bien avant notre ère, dans l'Égypte, dans l'Inde, on trouve trace d'instruments qui furent ses ancêtres. Grâce aux Arabes, c'est en Espagne, vers le douzième siècle, que se répand le plus un instrument pratique, maniable, issu de la famille des *luths*. En même temps que le rebec (sorte de violon primitif)

et la vielle, la mandore, la *vihuela*, et surtout la guitare, deviennent les instruments nationaux de l'Espagne. Au seizième siècle, la suprématie espagnole répand la guitare et la *guiterne* de par le monde. Chacun se pique de « guitarer ». Ronsard même rime une ode en l'honneur de sa *guiterre* :

*Ma guiterre, je te chante,  
Par qui seule je deçoy  
Et j'enchante  
Les amours que je reçoÿ.*

Et, dans une élégie familière et rustique, il nous confie :

*Suis-je esveillé, ma guiterre je touche.*

Comme les poètes, les peintres, durant plusieurs siècles, montrent leurs contemporains épris de la mandore, du luth et de la guitare. Toutes les écoles de peinture, en Italie comme aux Pays-Bas, représentent des hommes, des femmes, des enfants, et même des anges, qui tiennent quelque instrument fantasquement ventru, dont les cordes, parfois nombreuses, sont montées sur un manche très long, coudé quelquefois ou bifurqué, et orné de chevilles qui dépassent souvent la vingtaine. On frémit, lorsqu'on pense à la difficulté d'accorder de tels instruments et de leur faire tenir l'accord. Aussi les malicieux répétaient :

« On voit les luthistes s'accorder, mais jamais on ne les entend jouer... »

En effet, on complique, on surcharge le luth ; on agrandit l'étendue de ses notes. On construit un archiluth ; et les grosses cordes supplémentaires,



qu'on peut pincer avec le pouce de la main gauche, débordent la largeur du manche.

En France, durant la jeunesse de Louis XIV, la guitare connut une vogue irrésistible. A la cour, il y avait plus d'une « guitarerie » : le roi, chaque jour, étudiait la guitare.

— « Tous les jours, rapporte Mme de Motteville dans ses *Mémoires*, le roi faisait des concerts de guitare avec Butaut, lecteur de la Chambre, et La Chesnaye, gentilhomme de la Manche. »

Elle ajoute :

« Les premiers jours que le roi entra au Conseil, il s'y ennuyait assez souvent. Une fois, il vint entr'ouvrir la porte de la chambre où il n'y avait que la reine et lui avec le ministre (Mazarin), pour voir qui était dans le vestibule. Ayant vu Butaut, il lui fit signe, lui dit d'entrer et de le suivre dans le cabinet du bain, soit pour lui parler d'un dessein de ballet, soit pour accorder sa guitare ; de sorte qu'il demeura avec lui tout le temps que le Conseil dura. »

On voit donc que Voltaire, le premier des historiens qui rendirent justice à Louis XIV, était à la fois exact et malicieux quand il déclarait :

« On ne lui apprit qu'à danser et à jouer de la guitare. »

Car c'est bien par lui-même, et peu à peu par le minutieux labeur de chaque jour, que Louis XIV apprit « son métier de roi ». L'histoire, fort heureusement, le connaît peu comme guitariste.

Durant la Régence, pas de fête élégante, pas de fête galante, pas de comédie italienne, sans guitare. Dans les salons, les chanteurs à la mode sont accom-

pagnés par un guitariste. Regardons les aimables féeries de Watteau, de Pater ou de Lancret. Les parcs, les parterres fleuris et les boulingrins, les frondaisons sur qui le crépuscule étend une brume rose, sont frissonnants d'arpèges argentins. Mandores, mandolines, luths, guitares, enrubannés de satins changeants, lancent leurs accords grêles et nerveux parmi les voix qui murmurent et soupirent sous les feuillages bruissants. Tandis que l'Indifférent pirouette en claquant des doigts, voici la Finette, malicieuse et attendrie, svelte sous les mille cassures bouffantes du satin crémeux ; elle tourne à demi son visage enfantin, si petit dans sa fraise de dentelles, tandis que son bras arrondi et sa main potelée soutiennent le manche invraisemblable d'un théorbe carnavalesque... Et Mezzettin s'assied sur un banc solitaire, croise ses jambes et accorde sa guitare. Il la fera bientôt frémir pour quelque « Leçon d'amour », ou pour « les Plaisirs de la vie », ou encore afin de toucher le cœur inoccupé d'une « bergère » trop pomponnée pour un « Divertissement champêtre ».

Siècle délicieux, où les élégances de la vie reçoivent une grâce qui participe du rêve : la Révolution le faucha, mais la guitare continua d'égrener, pour plusieurs générations, ses notes grêles et mélancoliques. Elle survécut dans les provinces placides. Les clavecins et les *pianos-forte* y étaient fort rares. Alors la guitare apportait à une sentimentale jeune fille de 1820 l'écho nostalgique des élégances évanouies. Dans le vieux salon familial, sous les portraits des grands parents qui furent magistrats

durant l'ancien régime, elle chante *Fleuve du Tage*, *Gulnare* ou *l'Esclave persane*, ou telle autre romance, ariette ou blquette de Boieldieu, de Martini ou de Bedart, ou même les scènes nobles et tragiques du chevalier Gluck. Et le frère de cette sentimentale jeune fille joue de la guitare comme elle. Il est parfois un apprenti musicien ; et c'est par la guitare que Berlioz, par exemple, trouva ses premiers contacts avec la musique.

Même prix de Rome, et même après avoir prouvé son étonnant génie dans sa *Symphonie fantastique*, il ne dédaigna nullement la guitare. En 1831, quand il parcourt les environs de Rome, il emporte un fusil et une guitare. A Subiaco, le soir, sa guitare fait danser les jolies filles dont s'occupent volontiers les pensionnaires de la villa Médicis. Et à Tivoli, lorsqu'il est seul dans le petit temple, qui se dresse encore de nos jours au-dessus du gouffre où gronde l'Anio torrentueux, il s'adosse contre une colonnette et chante *la Vestale*, tandis que sa guitare remplace l'orchestre dramatique de Spontini.

Romantisme, dira-t-on... Mais, trente ans plus tard, Gounod, déjà glorieux, s'amusait encore, entre amis, à jouer de la guitare : c'était en Italie, il est vrai, alors qu'il tâchait d'oublier la chute de *la Reine de Saba*. Pour six *scudi*, il achetait une guitare. Il la rapportait en France ; et, en 1871, il la retrouvait « dans les ruines de Montretout », après le siège et la Commune. On voit cette guitare de Gounod au musée de l'Opéra, comme l'on voit, au Conservatoire, la guitare dont se servait Paganini et qu'il donna à Berlioz. Même plus tard encore

et à une époque toute proche, un autre musicien français parcourut aussi l'Italie, sans oublier sa guitare : c'est Massenet. Il nous l'a raconté, en s'excusant gentiment :

— Je faisais un peu comme votre romantique Berlioz...

Aussi, nous songeons parfois à un dessin de Chaplain : il représente le jeune Massenet dans la campagne de Rome, monté sur un ânon, et qui arrête sa placide monture afin de noter sur un album la chanson d'un pâtre. A côté du cavalier-musicien, on devine quelques pâles oliviers. Mais peut-être, si le dessin avait représenté Massenet de dos, aurait-on vu sa guitare, accrochée à ses épaules par une banderole, et oscillant à chaque pas du trotinant roussin.

### *La Bibliothèque de l'Opéra.*

*(Souvenirs.)*

A l'Opéra de Paris, dans l'immense monument du théâtre, la bibliothèque occupe des salles luxueuses et néanmoins fort agréables. On y est toujours accueilli avec une parfaite bonne grâce ; les administrateurs, l'un après l'autre, y maintiennent des traditions d'urbanité et d'ironie parisienne : la salle de lecture est un salon où l'on travaille, à côté d'autres salons où l'on cause.

Durant de longues années je fus un « lecteur » assidu : je devins un ami de la maison. Je ne me propose pas ici de donner un aperçu des richesses de cette bibliothèque : pour l'histoire du théâtre et

celle de la musique depuis le dix-septième siècle, grâce à ses archives et à son musée, à ses collections de journaux, de portraits, de maquettes pour les décors et de dessins pour les costumes, elle offre aux chercheurs une mine peut-être inépuisable. Le seul dénombrement de ces documents exige un travail fort long : de bons catalogues, des *fichiers* servent de guides aux lecteurs et sont, d'ailleurs, complétés et commentés par un personnel soucieux de se rendre utile.

Mais cette bibliothèque, sans doute parce qu'elle participe à la vie d'un théâtre, sait encore être aimable. Ainsi qu'une vraie Parisienne, elle peut conter d'agréables souvenirs de jeunesse.

Et d'abord, pour une institution d'État, elle n'a guère un grand âge. Si l'Opéra se glorifie de montrer, sur son acte de naissance, la signature de Louis XIV et celle de Colbert (1672), la bibliothèque est née, officiellement, peu avant 1870.

Cette collection publique est l'œuvre d'un amateur. Sans Charles Nutter, — de son vrai nom Charles Truinet — elle n'existerait pas : elle est vraiment l'œuvre de cet avocat, de ce dilettante, qui aimait les vieux papiers.

Excellent Charles Nutter, convaincu et maniaque. Ainsi que chacun l'a oublié, il était un poète. Au vrai, il le montra peu dans ses écrits. Mais il fut réellement poète, c'est-à-dire créateur, en créant, malgré maints obstacles, avec une modeste et inlassable ténacité, la bibliothèque dont Reyer fut le premier titulaire, glorieux mais lointain.



Nwitter commença par sauver les archives de l'Opéra. Les monceaux de paperasses, accumulés par la vie journalière du théâtre pendant deux siècles, appartenaient encore, vers 1860, à qui voulait en emporter une parcelle. Chaque directeur, considéré jusqu'alors comme personnellement propriétaire des papiers de son exploitation (notamment de la musique), se débarrassait bien facilement de tout ce qu'il ne détruisait pas : il le laissait, il l'abandonnait à son successeur. Celui-ci, à son tour, ne veillait guère à ce qu'on ne fit pas diminuer cette montagne qui l'encombraait.

Voulait-on posséder, par exemple, un manuscrit de Gluck?... Il suffisait de s'arranger avec le copiste du théâtre : il tirait une copie et donnait l'original. Bien plus, ce brave homme avait si peu l'idée de faire un détournement, qu'il signait, innocemment, sur le manuscrit de Gluck. J'ai pu voir chez mon ami Charles Malherbe, qui l'avait rachetée, la partition autographe de l'ouverture d'*Armide*; elle porte une dédicace : *Offert à M. Habeneck par M. Lefebvre*. Ce Lefebvre était le préposé à la copie.

De ces archives en un tel péril, Nwitter parvint à sauver ce qui restait. Il se dévoua même à le protéger. D'abord il le surveilla, de plus ou moins près, comme ami et familier du directeur de l'Opéra, Émile Perrin, puis comme secrétaire du théâtre. Indépendant par sa fortune, et même indépendant de caractère, il consentit pourtant à devenir fonctionnaire sous le titre d'archiviste. Mais, de sa fonction, il considérait seulement l'autorité tutélaire qu'elle lui permettait d'exercer : il ne porta jamais

l'entrave d'aucun traitement, d'aucun lien plus ou moins doré.

Or (n'était-ce que pur hasard?), il devint l'intime ami de Charles Garnier qui élaborait les plans du nouvel Opéra. Garnier projeta un fort beau local pour les archives de son ami : une rotonde (vers la rue Gluck), une longue galerie, des salles de dégagement, le tout devant être luxueusement recouvert sur les murs par des boiseries et des rayons portant les livres et la musique. Par malheur, cette spacieuse *librairie* était reléguée sous les combles, au cinquième... Pour pouvoir y accéder, parmi le dédale des corridors et des escaliers du théâtre, obscur pendant le jour, il aurait vraiment fallu être de la maison et pouvoir affirmer, comme l'Acomat de *Bajazet* :

*Nourri dans le sérail, j'en connais les détours.*

La guerre survint (1870) ; l'Opéra était inachevé. Les années suivantes, faute d'argent, les travaux traînèrent. Soudain, fébrilement, il fallut terminer le nouvel Opéra, car l'ancien, celui de la rue Le Peletier, venait de brûler (1873).

Cependant, durant quelque dix années, Nuitter avait acheté beaucoup de livres, de journaux, de gravures, de partitions : autour des archives, sauvées et classées par lui, il avait agglutiné, peu à peu et de ses propres deniers, toute une bibliothèque. Restait à bien la loger et à la rendre facilement accessible au public.

Dans l'Opéra même, une partie, fort spacieuse, était inoccupée, abandonnée : toute la partie des-

tinée primitivement à Napoléon III. Près de la loge impériale, Garnier avait prévu (du côté de la rue Scribe) des salons de réception, une galerie qui aurait servi de promenoir-fumoir, et une vaste salle de gala, rotonde très haute, ornée de colonnes de marbre et surmontée d'une coupole où aurait scintillé un lustre éblouissant.

Ce décor fastueux, Nutter veut le conquérir pour ses bouquins et sa paperasse.

Résistances de Garnier, résistances des Beaux-Arts, résistances du théâtre, résistances des députés ou sénateurs que Nutter veut mettre dans son jeu...

Toutes ces résistances, il les circonvient. Sans violence, sans fracas, tranquille, obstiné, comme la goutte d'eau qui finit par percer les rocs, Nutter s'attaque à l'inertie bureaucratique. Un jour, il va trouver Sadi Carnot. Carnot était alors rapporteur général du budget ; Nutter voulait obtenir un crédit pour que l'on installât sa bibliothèque dans les salons de gala. Naturellement, Carnot résiste. Mais Nutter, à la fin, se fâche :

— Pourquoi, s'écrie-t-il, s'obstine-t-on à me refuser ces salons inutilisés? *Serait-ce donc que l'on attend un roi?* »

Mot magique. Il séduisit Sa Rigidité Sadi Carnot : la crainte du roi convainquit le futur président de la République. Un premier crédit fut inscrit au budget, et l'on commença d'installer la bibliothèque dans ces fastueux salons, qui menaçaient d'attendre un roi.

Ils attendirent toujours leur premier bibliothécaire, Ernest Reyer. Et une anecdote, qui est

authentique, mérite d'être rapportée. Vingt fois elle me fut contée par l'un des héros, naguère commis de la bibliothèque. De son côté Reyer la racontait aussi à sa façon : chose bien rare, les deux versions ne se contredisaient nullement.

Donc, un jour d'été, Reyer se perdit dans les couloirs obscurs de l'Opéra : se rappelant qu'il était bibliothécaire de ce théâtre, il cherchait sa bibliothèque. Non qu'il fût nouvellement promu : depuis quelque trente ans il touchait 2 000 francs chaque année (ce qui équivalait à 8 000 d'aujourd'hui), pour tous les soins dont il aurait pu entourer ces livres, si parfaitement inconnus de lui.

Une fatalité s'en était mêlée. Certes, bien souvent, pour son *Sigurd* longtemps refusé et triomphant enfin, puis pour sa *Salammbô*, Reyer était venu au théâtre ; il y avait flâné ou fait antichambre. Jamais, toutefois, il n'avait eu la curiosité, l'indiscrétion de pousser une pointe jusqu'à sa bibliothèque. Pourquoi l'administration, aussi bien, avait-elle été assez peu bienveillante, assez peu maternelle pour ne pas placer les salles de lecture à côté des bureaux de la caisse ? Peut-être le musicien les aurait-il découvertes, s'il avait dû les traverser pour atteindre la caisse où il venait toucher.

Car il la chercha — non la caisse, mais la bibliothèque. Il la chercha au moins une fois. C'était au mois de juin, par l'une de ces chaudes journées qui font souhaiter le repos des vacances à la campagne. Par ces après-midi, tandis que les rues écrasées de soleil ne donnent aux poumons des promeneurs qu'une atmosphère de poussières, les couloirs de

l'Opéra, vastes et déserts et pleins d'ombre, sont d'une fraîcheur délicieuse... Reyer s'y promenait donc, lorsque le désir lui vint, insolite, de connaître enfin sa bibliothèque.

Mal lui en prit. Dans le noir, il s'égara ; il heurta des socles, où rêvent les bustes des anciens auteurs ; il tâta des portes ; il s'impatienta, jura, tempêta, montant et descendant d'insidieux escaliers obscurs, et il mena un tel vacarme qu'il fit surgir, enfin, le garçon de la bibliothèque :

— Mais sacré nom de..., où est-elle donc, la bibliothèque ? cria Reyer, farouche, mais bon enfant, et tel qu'un brisquard de la grande armée.

— La bibliothèque ? répondit doucement le garçon (un phtisique qui n'avait que le souffle), mais vous y êtes ; cette porte...

— Dites donc, interrompit rudement Reyer, est-ce que vous vous f... de moi ?...

Terrifié, le garçon malade n'osa parler que de l'étouffante journée, de cette accablante chaleur qui porte à trop se rafraîchir ; ainsi, il s'efforçait d'excuser, prudemment, les vivacités de cet inconnu tapageur, car, dans la nuit du corridor, sans rien voir de l'intrus, il n'entendait que des vociférations menaçantes.

Reyer comprit : on le prenait pour un ivrogne.

Alors, afin de bien prouver qu'il disposait de tous ses moyens, il fulmina, et imposa silence, militairement, à son subordonné :

— Taisez-vous, je suis le bibliothécaire !

Et le garçon phtisique de rire, et de tousser à rendre l'âme, et de rire encore.



Exaspéré, Reyer tourna les talons. Et il se perdit dans le noir du corridor silencieux, tapant de sa canne sur la mosaïque sonore, et continuant à mâcher, sous sa grosse moustache, d'interminables grognements.

Mais Reyer, peu après, en faveur du commis qu'il avait bousculé, demanda une augmentation de traitement. Pour l'obtenir, il racontait l'anecdote : vraiment, il fallait augmenter ce commis qui l'avait empêché, lui le bibliothécaire, de voir une seule fois sa bibliothèque.

Reyer fut bien inspiré, d'ailleurs, en ne la visitant jamais. Durant les dernières années de sa glorieuse et verte vieillesse, il y aurait vu son buste et celui de Wagner : tous deux se faisaient vis-à-vis, de chaque côté d'une porte, et se regardaient sans se sourire. En effet, *Sigurd* et *Siegfried*, les deux fils des deux musiciens, ont tour à tour aimé la même déesse et l'ont éveillée de son sommeil enchanté : une belle-fille unique, c'est rarement un lien d'affection entre deux beaux-pères...

Sous le buste de l'auteur de *Sigurd* et de *Salambô*, Reyer lui-même aurait pu lire des chiffres de mauvais augure : on avait écrit la date de sa naissance, et même celle de sa mort. Cette dernière date, certes, n'était pas complète, mais il ne lui manquait que le chiffre des unités. On avait cru faire un long crédit au vieux maître, en gravant :

ERNEST REYER

1823-190 ...

Si les inscriptions ne mentent pas, Reyer était donc invité à mourir, au plus tard, en 1909. Fort

avisé, ce bibliothécaire, ignorant tout de sa bibliothèque, sut ignorer aussi l'impérieuse date de cette invitation au grand voyage. Et pourtant, il mourut, exactement, dès le premier mois de 1909 : sans le savoir, il obéit à l'inscription fatale.

Un autre souvenir, dans cette bibliothèque de théâtre, pourrait susciter aussi quelque méditation.

La rotonde, actuellement occupée par la salle de lecture, était destinée, dans le plan primitif, à servir de salon de réception. Elle est voisine de la grande loge officielle, qui devait être celle de Napoléon III ; un escalier d'honneur y donne accès, précédé par une pente adoucie pour les voitures de gala ; et, au rez-de-chaussée, deux salles étaient prévues, l'une pour les gardes et l'autre pour les officiers de service.

Or, c'est de cette rotonde, où aurait dû s'affirmer l'éclat de la grandeur impériale, que partirent maintes proclamations de la Commune. En 1871, l'Opéra étant en construction, on utilisa cette rotonde, sans plancher ni toit, pour allumer de grands feux, afin de faire envoler des montgolfières. Des paquets de proclamations ou de manifestes y étaient attachés, avec des ficelles non pas nouées, mais seulement enroulées. Une fois dans l'air, les ficelles se déroulaient, les proclamations tombaient en s'éparpillant, et répandaient, hors de Paris assiégé, les dernières paroles de la Commune déjà vaincue.

Ainsi, entre les heures de lectures et de recherches, on peut méditer, conter des anecdotes, remuer des

souvenirs, dans cette bibliothèque de l'Opéra, où tant de documents et de paperasses sont conservés pour essayer de sauver quelques reflets de la vie qui n'est plus. Dans le théâtre attendant, les changements de décor font songer à d'autres changements plus importants et toutefois bien rapides. Les hommes passent, et aussi les formes politiques. Acteurs, spectateurs, gouvernés et gouvernants, tous se dispersent, se dissolvent dans l'oubli.

Mais, attiré par quelques admirables portraits, et notamment par le buste de Mlle Fiocre, qui est un des plus frémissants chefs-d'œuvre de Carpeaux, si l'on va jusqu'au musée qui prolonge la bibliothèque, on voit de gentilles poupées de cire, frisées, poudrées, enrubannées, et qui portent des robes dignes de la Pompadour. Ces robes, splendides et minuscules, servirent de modèles à d'autres robes où palpitèrent des poitrines vivantes... Au bout de deux siècles, ce sont les petites poupées de cire qui sont encore intactes.

### *L'influence musicale.*

D'abord quelques faits évidents, et avec des chiffres.

Chaque dimanche, à Paris, quelque dix mille auditeurs se plaisent à entendre de la musique. Ce ne sont pas toujours les mêmes, car il n'y a pas que des abonnés. Quant aux abonnements, ils sont divisés en deux séries qui alternent entre elles, un dimanche sur deux. Ainsi le chiffre de dix mille, donné par la contenance des salles, ne doit pas

être multiplié par deux, mais au moins par trois.

Durant la semaine, les récitals de virtuoses, de professeurs, les concerts donnés par des groupements particuliers sont au nombre de dix à quinze chaque jour, soit l'après-midi, soit dans la soirée. Enfin, il y a aussi, parmi les spectateurs de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, bon nombre d'amateurs véritables qui viennent pour la musique plus encore que pour la pièce : par exemple les recettes réalisées par *la Flûte enchantée*, par *les Maîtres Chanteurs*, ne laissent aucun doute à ce sujet.

Ce que l'on constate à Paris, on peut aussi, à des degrés divers, le constater en province. Et combien d'autres manifestations musicales, moins publiques et parfois même tout à fait privées, prouvent qu'il y a encore d'autres amateurs de musique. Ça et là, on se réunit pour jouer des quatuors à cordes, pour déchiffrer des sonates de piano et violon, pour lire telles compositions oubliées sur les programmes ordinaires. Par ailleurs, dès que revient l'été et lorsque chacun ouvre volontiers sa fenêtre, peut-on parcourir une rue de ville ou même de village sans entendre plusieurs pianos?

Vraiment, on n'ose plus risquer un chiffre pour évaluer le nombre des amateurs de musique. Mais il est formidable. Les revues spéciales trouvent toutes des lecteurs ; les livres sur l'histoire musicale se vendent, sont lus et conservés. Il existe donc, disséminée par toute la France, une élite intellectuelle pour qui la musique est une source habituelle de plaisir.

Peut-on supposer que la musique n'agisse pas sur

cés cerveaux? Et puisque ces mêmes personnes sont en général parmi les plus cultivées et les mieux instruites, peut-on, si l'on étudie le goût, les usages ou les idées d'une époque, négliger la considérable influence de la musique?

Tel historien de la littérature, par exemple, constate, et avec raison, que le « rapprochement des arts et des lettres » ou plus exactement leur action réciproque, est une caractéristique du goût depuis un siècle. Cet historien parle de la peinture, mais ne dit rien de la musique.

Autre exemple : parmi les influences qui formèrent les Jeune-France de 1830, il cite Shakespeare : rien de mieux. Mais quand il étudie les symbolistes de 1890, il oublie l'extraordinaire ascendant de Wagner.

C'est que la musique et les musiciens sont encore tenus en ostracisme par certains littérateurs. Tels d'entre ceux-ci se proposent-ils d'étudier le romantisme? Ils cherchent à caractériser l'état de la sensibilité française vers 1830 mais ils dédaignent de citer le *cas-Berlioz*, qui est le plus net, le plus représentatif, et celui que les documents permettent de connaître jour par jour.

Pourquoi ce silence? Pourquoi cette ignorance, ou ce dédain?... C'est qu'un musicien, ça ne compte pas. — Un musicien est-il un homme?

Chose inconcevable : la musique, dont l'action est si profonde, semble encore considérée comme étrangère à l'esprit humain. Elle-même, et les artistes qui la cultivèrent, et les controverses qu'elle suscita et les grands remuements d'idées provoqués par elle, — tout cela, pour certains historiens,



est encore nul et non avenu : ils n'en tiennent aucun compte, même lorsque l'histoire littéraire les contraint de rechercher quelle fut la mentalité dont une littérature est l'expression.

A vrai dire, on ne connaît pas l'état moral, la culture, la civilisation de la France depuis quelque cinquante ans, si l'on néglige la grandissante influence de la musique.

Certes, durant les siècles précédents, on s'occupait aussi de la musique, et l'on se passionnait parfois pour elle. Mais c'était dans un tout autre esprit : les amateurs, du reste beaucoup moins nombreux, ne lui donnaient pas la même valeur que les auditeurs modernes.

Jadis, pour l'ensemble des auditeurs français, la musique n'existait guère pour elle-même, à l'état de musique pure et absolue. Il y eut pourtant, en France, d'admirables génies musicaux et qui ont laissé des chefs-d'œuvre que l'on range maintenant dans « la musique pure ». Mais il fallut avoir dépassé la période romantique pour devenir sensible, avec autant de netteté, à leur valeur hautement et purement musicale. Le public d'autrefois considérait surtout la musique comme l'accompagnement ou le prolongement d'autre chose ; il voyait en elle le commentaire des paroles, ou celui d'une situation dramatique, d'une donnée sentimentale que désignait un titre.

Une célèbre phrase de Gluck, dans sa préface d'*Alceste*, peut servir à préciser une telle conception :

— La musique, écrit-il, a pour véritable office de servir la poésie. »

Ainsi, dans la *tragédie lyrique*, il mettait la musique dans la dépendance de la poésie.

Un siècle plus tard, c'est-à-dire après le romantisme, Richard Wagner, romantique lui-même, exposant sa théorie du *drame lyrique*, inversait la dépendance des deux arts ; la musique devenait souveraine ; et il déclarait, comme on le répète fréquemment depuis un demi-siècle :

— « Le drame naît dans la musique. »

Un tel renversement des valeurs mérite bien d'être considéré. Son succès universel témoigne de l'importance prise par la musique chez la plupart des hommes cultivés. Un tel fait est trop symptomatique, il est relié à trop d'éléments intellectuels, pour être négligé par aucun historien de l'homme même.

Wagner, par son génie de musicien, et aussi par l'emphase théâtrale de ses drames lyriques, par leur séduction voluptueuse et leur force entraînante, irrésistible, fut un propagateur prodigieux de la pensée de Schopenhauer. Non seulement les traités de Wagner, mais encore ses drames mêmes, sont pleins de cette philosophie. En effet, lorsqu'il la découvrit peu après 1850, il y trouva, toutes formulées, les pensées mêmes qu'il portait en lui. Or, le philosophe pessimiste, continuateur de Kant et non sans rapport avec Hegel, accordait à la musique la prééminence sur les autres arts.

Tout ce que nous voyons du monde, avait expli-

qué Kant, n'est qu'apparence ou *phénomène*. La réalité véritable est d'un autre ordre : sous le phénomène, il y a *la chose en soi*, le *noumène*. De cette réalité, nous ne pouvons rien dire ; car notre pensée, notre parole appartiennent au monde des apparences : nous concevons nos idées, nous les exprimons, par rapport au temps et à l'espace, qui sont les prisons, les *catégories* fatales de notre esprit... Mais cette réalité cachée, nous en avons l'intuition : le propre de la musique est de suggérer, de stimuler, d'orienter une telle intuition mystérieuse.

« *Phénomènes et noumènes* », disait Kant. Et Schopenhauer dit aussi : « *représentation et volonté*. » Sous ce que l'on voit et perçoit, et qui est *représentation*, existe la *volonté* d'être, source de tout. Et il pense, comme Wagner le fera plus tard : « Cette volonté mystérieuse a pour expression la musique. » C'est pourquoi, précise Wagner, le drame doit *naître* dans la musique, laquelle est l'expression du *purement humain*.

Voilà l'idée centrale, la cellule génératrice de toute la théorie wagnérienne. De nombreux textes de Wagner pourraient être cités, qui tous portent le reflet de cette évidence intérieure, de cette lumière primordiale : pour lui, la musique est l'expression de l'*en-soi*. Un des textes les plus caractéristiques nous semble fourni par certaines pages de son opuscule sur *Beethoven*, écrit en pleine maturité (1870). Nous en détacherons au moins ces quelques phrases, malgré leur langage spécial, à la fois platonicien et kantien :

« La musique ne représente pas les idées contenues dans les apparences du monde ; mais elle est elle-même une idée du monde et embrasse tout. Elle *enferme* en soi le drame, alors que le drame *exprime* à son tour la seule idée du monde adéquate à la musique... De même que le drame ne décrit pas les caractères humains, mais les laisse se représenter immédiatement eux-mêmes, ainsi la musique, dans ses motifs, nous donne le caractère de toutes les manifestations du monde suivant leur *en-soi* le plus profond. »

De telles pensées, même traduites en français, demandent encore un supplément de traduction : un cerveau gréco-latin a besoin de se les expliquer à lui-même, pendant un temps plus ou moins long. Et puis, dès qu'il croit les comprendre, il se hâte de les filtrer (et, si j'ose dire, de les *dékanter*), afin de s'alléger d'un suspect et trouble résidu. Que pourrait-il faire, tel quel, de ce fatras idéologique ? En de telles vaticinations (et nous avons cité une des pages les plus claires), la pensée d'outre-Rhin s'échauffe, s'égare, se volatilise en rêverie, se grise de mots, et perd de vue les humbles réalités concrètes, journalières, moins transcendantes certes, mais palpables, et susceptibles d'être prouvées.

Chose étonnante, le magma esthétique de Kant, de Schopenhauer et Wagner, s'est acclimaté, et il a germé. De telles conceptions, depuis plus d'un demi-siècle, ne restent pas dans le domaine spéculatif, où règne le langage des esthéticiens et des philo-

sophes professionnels. Elles franchissent les murs de l'école ; elles se répandent de par le monde. Le génie musical de Wagner leur donne une force agissante, souveraine. L'immense *Tétralogie*, *Tristan*, *les Maîtres Chanteurs*, *Parsifal*, séduisent, accaparent des millions d'auditeurs. Quelque vingt mille ou trente mille brochures et volumes (car, en 1895, le *Katalog* d'Oesterlein en mentionnait déjà onze mille), sont imprimés, dans l'ancien et le nouveau monde, pour expliquer et commenter les idées de Wagner. Aucun poète, aucun philosophe, aucun fondateur de secte religieuse, n'avait jamais provoqué un tel torrent de gloses. Bien plus, on imprimait des *éphémérides wagnériens* : chaque matin, en détachant le feuillet de la veille, le néophyte wagnérien pouvait voir une gravure inspirée par l'œuvre du maître : la pensée du maître, chaque jour, apparaîtrait comme l'aurore surnaturelle, toujours présente sous chaque aurore journalière !

Un tel cas d'autosuggestion collective, d'exaltation presque universelle, peut-il être négligé ?

En France, de 1880 à 1900, il atteignit à sa puissance la plus grande. Il domina tyranniquement sur le domaine de la musique et de l'art ; il rayonna, malgré elles, sur les pensées qui croyaient s'y soustraire. Alors on s'aperçut que la génération précédente avait cru en la Science d'une façon trop exclusive. Sans rejeter les apports pratiques de l'expérience, on convint enfin qu'il n'y a pas d'expérience absolue : aucun groupe expérimental ne peut être totalement séparé du reste du monde ; ainsi



sous les causes immédiates que l'on met en lumière, d'autres peuvent exister, plus efficaces, mais que nous ne voyons pas.

On a beaucoup parlé, sous des vocables divers, de l'inconscient ou du subconscient, de la connaissance par intuition, des « données immédiates »... Sans Wagner, sans la nouvelle conception de la musique (que nous avons vue issue du kantisme), les doctrines qui ont rappelé l'attention sur le mystère qui entoure l'homme et qui vit en lui, auraient eu moins de vogue et moins d'efficace.

Nous ne disons pas qu'il servit à les produire, ni qu'il fut toujours une cause immédiate. Mais il agit, comme disent les chimistes, par « l'action de présence ». A côté des doctrines qui se cherchaient encore ou commençaient à s'exprimer, il apportait le rayonnement d'une pensée similaire ; il créait un milieu sympathique, amplificateur. Aux aspirations encore vagues, hésitantes, peut-être débiles, sa musique et le mouvement qu'elle suscitait fournissaient un énorme coefficient d'énergie. Par son génie musical, les idées qui faisaient cortège à son œuvre, propageaient, en chacun des auditeurs, des racines insoupçonnées : l'idée de l'*en-soi* ne pénétrait pas seulement dans les esprits, comme un concept abstrait, froid, figé, sans vie agissante et féconde ; mais une musique impérieuse, donnant le branle aux forces obscures de toute la sensibilité, apportait la suggestion et presque la sensation de ce mystère même. Elle semblait dévoiler la *volonté*, de qui naissent les changeantes apparences ou *représentations*. La mu-

sique, croyait-on, exprimait le *purement humain*, l'essence de l'être !

On eut cette illusion.

Et puis on la perdit.

Un des cas les plus nets de l'enchantement wagnérien puis du désenchantement, a été fourni par Nietzsche. Héros de l'intelligence excessive, désorbitée, il a sombré dans la folie. Toutefois avec quelle profondeur a-t-il découvert les deux limites ou les deux tares de Wagner : le boche, et le cabotin. Oui, déjà pangermaniste ; et gangréné, dès sa naissance, par le virus du « théâtre ».

Mais quel musicien ; quel formidable aboutissement de toute la musique ; et quelle force intérieure ; quelle puissance d'entraînement et de rayonnement, quelle prodigieuse *volonté* : par ce mystère natif, qui est Wagner même, il se place au rang des plus puissants génies. Et il a transformé, dans l'esprit des hommes, la façon de percevoir la musique. La musique est devenue, essentiellement, l'expression ou la suggestion de l'ineffable.

Pour les auditeurs modernes, les œuvres anciennes ont changé de caractère. Ils aiment surtout à y trouver une valeur expressive, plus purement musicale, et que l'on recherchait moins auparavant. De même, dans un domaine voisin, la métrique de Victor Hugo a modifié la façon de rythmer les vers de Racine... Depuis Wagner, le langage musical, même antérieur au *drame lyrique*, a pris une valeur émotionnelle qu'on ne soupçonnait pas auparavant. Et le domaine musical, de plus en plus riche,

est fréquenté par des auditeurs de plus en plus nombreux.

C'est le domaine de l'absolu, proclamèrent des rêveurs d'outre-Rhin... De fait, dès qu'on ne rêve plus, on le voit encore régi, comme tout ce qui est de l'homme, par l'inconstance et la désillusion. Ce prétendu « absolu » participe aux misères mêmes de notre corps : il n'y a guère de musique sans aucune sensation auditive ; et toute sensation n'a qu'une valeur instable. Si même on libère de la sensation une musique tout intérieure, est-ce que, chez l'auteur ou le lecteur, l'esprit qui la conçoit, l'imagination qui lui donne la vie et le charme, ne sont pas dans la dépendance de nos organes ? Bien plus, cette musique intérieure n'est-elle pas un souvenir ou une possibilité de sensation, un reste ou un commencement de sensation ?

Quoi qu'on fasse, la musique, comme toute manifestation de nous-mêmes, porte les marques de notre débilité.

Et pourtant la musique garde de la noblesse ; elle reste haute et profonde, et toute mystérieuse. Ou plutôt, elle n'est que mystère.

C'est peut-être pourquoi, en des cœurs innombrables, son influence, même insoupçonnée, est multiple et agissante. Influx nerveux et sentimental, elle peut stimuler l'imagination vers la pensée ou vers le rêve.

L'influence musicale, surtout depuis un demi-siècle, est si prépondérante, si vivace, qu'il n'est vraiment plus possible de n'en point tenir compte.

Une génération d'esprit positiviste avait anémié,

peu après 1848, le sens ou l'inquiétude du mystère : un tel levain de la pensée, depuis un demi-siècle et pendant que la musique prenait une portée si grande, vient de reconquérir une fécondante vitalité.

Mars 1924.

FIN

# TABLE

---

|                                                        | Pages. |
|--------------------------------------------------------|--------|
| DIALOGUE AVEC HOFFMANN ( <i>En façon de préface</i> ). | I      |

## I. — XVIII<sup>e</sup> ET XIX<sup>e</sup> SIÈCLES

|                                                                     |     |
|---------------------------------------------------------------------|-----|
| LECLAIR. — Un des « violons du roi ».....                           | 1   |
| GAVINIÈS. — Un violoniste « sensible » et ami des<br>femmes .....   | 9   |
| MOZART. — Mozart et le sentiment de la mort...                      | 18  |
| — La semaine de Mozart.....                                         | 25  |
| — Les francs-maçons dans <i>la Flûte enchantée</i> .                | 33  |
| BEETHOVEN. — L'image de Beethoven.....                              | 41  |
| BERLIOZ. — Une cantate perdue pendant un siècle.                    | 50  |
| WAGNER. — La leçon d'un faux Bayreuth.....                          | 56  |
| EDVARD GRIEG. — Un poète des fjords.....                            | 66  |
| CHABRIER. — Les angoisses et la tendresse d'un<br>génie bouffe..... | 77  |
| REYER. — « Modiste », ou musicien de théâtre...                     | 85  |
| — Reyer, ami de Berlioz.....                                        | 93  |
| — Reyer, chroniqueur musical .....                                  | 99  |
| — <i>Sigurd</i> n'est pas méprisable .....                          | 107 |
| CESAR FRANCK. — Un musicien séraphique.....                         | 110 |
| LALO. — La volonté d'un isolé.....                                  | 117 |
| ECOLE RUSSE. — Berlioz et la musique russe....                      | 128 |
| MOUSSORGSKY. — <i>Boris Godounov</i> .....                          | 137 |

## II. — CONTEMPORAINS.

|                                                     |     |
|-----------------------------------------------------|-----|
| SAINT-SAËNS. — <i>Le Carnaval des animaux</i> ..... | 144 |
| FAURÉ. — Compositions pour piano.....               | 148 |



|                                                         | Pages. |
|---------------------------------------------------------|--------|
| FANELLI. — Huit jours de gloire.....                    | 152    |
| ALBENIZ. — <i>Pepita Jimenez</i> .....                  | 159    |
| LAZZARI. — <i>La Lépreuse</i> .....                     | 161    |
| STRAVINSKY. — <i>Feuerwerk</i> .....                    | 170    |
| — <i>Le Sacre du Printemps, ballet russe</i> .....      | 171    |
| PROKOFIEFF. — <i>Chout, ballet russo-cubiste</i> .....  | 175    |
| GABRIEL PIERNÉ. — <i>Cydalise et le Chèvre-pied</i> ... | 180    |
| TOURNEMIRE. — Un franckiste franciscain.....            | 184    |

### III. — INTERPRÈTES

|                      |     |
|----------------------|-----|
| ÉDOUARD COLONNE..... | 188 |
| RAOUL PUGNO.....     | 197 |
| YSAYE .....          | 199 |
| RISLER .....         | 204 |

### IV. — PETITES NOTES

|                                                  |     |
|--------------------------------------------------|-----|
| Mélodies dites « populaires ».....               | 208 |
| La jeunesse de l'Opéra-Comique.....              | 211 |
| L'anarchie des diapasons.....                    | 215 |
| Constante actualité du <i>Motu proprio</i> ..... | 220 |
| Spectacles coupés.....                           | 224 |

### V. — AUTOUR DE LA MUSIQUE

|                                                |     |
|------------------------------------------------|-----|
| L'imprimerie musicale en France.....           | 227 |
| Musik ! musik !.....                           | 233 |
| Un Théâtre lyrique est nécessaire à Paris..... | 242 |
| Guitares d'autrefois.....                      | 246 |
| La Bibliothèque de l'Opéra (souvenirs).....    | 252 |
| L'influence musicale.....                      | 261 |

*Cet ouvrage a été achevé d'imprimer par*

*Plon-Nourrit et C<sup>ie</sup>,*

*à Paris, le 12 mars 1924.*





## DU MÊME AUTEUR :

**Une Vie romantique** (Hector BERLIOZ). 10<sup>e</sup> édition. 7 fr. 50  
(Ouvrage couronné par l'Académie française)

**Chez les Musiciens. Du dix-huitième siècle à nos jours.** Première série. 6<sup>e</sup> édition..... 7 fr. 50

**L'Histoire d'un Romantique. Hector Berlioz.**

I. *La Jeunesse d'un Romantique* (1803-1831). 5<sup>e</sup> édition... 8 fr.

II. *Un Romantique sous Louis-Philippe* (1831-1842). 4<sup>e</sup> édition.  
Prix..... 10 fr.

III. *Le Crépuscule d'un Romantique* (1842-1869). 3<sup>e</sup> édition.  
Prix..... 10 fr.

(Ouvrage couronné par l'Académie française et par l'Académie  
des Beaux-Arts.)

## A LA MÊME LIBRAIRIE :

**Ma Vie**, par Richard WAGNER, traduction de N. VALENTIN et  
A. SCHENCK.

Première partie (1813-1842). Un volume in-8°..... 15 fr.

Deuxième partie (1842-1850). Un volume in-8°..... 15 fr.

Troisième partie (1850-1864). Un vol. in-8° avec un portrait.

Prix..... 15 fr.

**Philosophie et Drame. Essai d'une explication des drames  
wagnériens**, par Gustave ROBERT. Un volume in-16..... 7 fr.

**L'Académie des Beaux-Arts depuis la fondation de l'Ins-  
titut de France**, par le comte Henri DELABORDE, secrétaire  
perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts. Un volume in-8° 12 fr.

**Vieilles Chansons pour les cœurs sensibles.** Recueil de  
dix-sept chansons, notice avec accompagnements faciles, dans  
un élégant album grand in-4° illustré de 32 reproductions en  
couleurs d'aquarelles de Pierre BRISSAUD. Cartonnage genre  
ancien..... 15 fr.

*La « Symphonie en blanc majeur ».* **Marie Kalergis, née com-  
tesse Nesselrode** (1822-1874), par Constantin PHOTIADÈS. Un  
volume in-16... 7 fr. 50

**La Beauté**, par Gaston RAGEOT. Un volume in-16.... 7 fr. 50

**L'Album de Saint-Point ou Lamartine fantaisiste.** Lettres  
inédites en vers publiées par Renée DE BRIMONT. Un volume  
in-8° illustré sur Lafuma..... 30 fr.

**Journal d'Edmond Got**, sociétaire de la Comédie Française  
(1822-1901). Publié par son fils Médéric Got. Préface de Henri  
LAVEDAN, de l'Académie française. Deux volumes in-16 avec  
portraits. Chaque volume..... 7 fr.

**Mémoires inédits de Mademoiselle George**, publiés  
d'après le manuscrit original, par P.-A. CHERAMY. Un volume  
in-16 avec portraits et fac-similé..... 7 fr.

**Un artiste d'autrefois. Adolphe Nourrit**, par Étienne BOUTET  
DE MONVEL. Un volume in-16..... 7 fr.





**Boston Public Library**  
**Central Library, Copley Square**

**Division of**  
**Reference and Research Services**

**Music Department**

The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.

Please do not remove cards from this pocket.

AUG 21 1934

BOSTON PUBLIC LIBRARY



3 9999 06003 919 3



